Kebikeç

İnsan bilimleri için kaynak araştırmaları dergisi

Sayı 27 • 2009 ISSN 1300-2864

Sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü
Ahmet Yüksel

Yayın yönetmeni
Kudret Emiroğlu

Yayın ve hakem kurulu
Suavi Aydın
(Hacettepe Üniversitesi)
Mehmet Ölmez
(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Oktay Özel
(Bilkent Üniversitesi)
Ergi Deniz Özsoy
(Hacettepe Üniversitesi)
Andreas Schachner
(Ludwig-Maximilions-Universitat Munchen)
Horst Unbehaun
(Georg-Simon-Ohm-Hochschule Nürnberg)
Süha Ünsal, M. Bülent Varlık, Etem Coşkun, Ömer Türkoğlu

Danışma Kurulu
Jak den Exter, A. Sami Güneyçal, Selim İlkin, Uygur Kocabaşoğlu, İlhan Tekeli, Metin Turan, **Sami Önal (1938-2008)**

Kebikeç hakemli dergidir, *Türkologischer Anzeiger* Viyana tarafından taranmaktadır.

Kebikeç'in bu sayısı kayıt altında **400** adet basılmış ve numaralandırılmıştır.

Kebikeç Dergisi İdarehanesi
Esat Cad. Hacıyolu Sok. 3/A
06640 Küçükesat / Ankara
Tel: (312) 425 93 76
Fax: (312) 425 93 77
kudret@kebikec.org
www.kebikec.org
www.sanatkitabevi.com.tr

İstanbul Temsilcisi
Ümit Uzmay (216) 326 99 72
uzmay@kebikec.org

İzmir Temsilcisi
Onur Kınlı (232) 388 00 / 2268
onurknl@yahoo.com

Eskişehir Temsilcisi
Kemal Yakut (222) 335 05 80 / 4026
kyakut@anadolu.edu.tr

Altı ayda bir yayınlanır.
Yerel Süreli Yayın

Fiyatı
37,5 TL

Abone Koşulları
İki sayı için: Yurt içi **75.- TL** Yurt dışı: **50.- $**, **35.- €**
T. İş Bankası, A. Yüksel
4218-342220 (TL) 4218-6177022 (€)

Baskı
OMAY OFSET
Ağaç Metal Sanayi Sitesi 27. Cadde 644 Sokok
No: 25-27 Ostim / Ankara
Tel: (312) 394 57 30 - Faks: (0312) 394 57 34

Kapak kolajı: Bilge Emiroğlu

İÇİNDEKİLER

Sunuş
Kudret EMİROĞLU
5-6

İlk Yunan Romanı *Polipathis*'ten *Temaşa-i Dünya*'ya
Damla DEMİRÖZÜ
7-23

Kültüre Yeniden Bakmak
Çağdaş DEMREN
25-36

Emniyet (Genel Müdürlüğü'nün) Raporlarında Faşist Propagandası
Mustafa YILMAZ
37-55

Gazetelerdeki Şiirler Bağlamında
Kıbrıs Türk Edebiyatında II. Meşrutiyet (1908-1909)
Meral DEMİRYÜREK
57-78

Osmanlı Merkez-Taşra İlişkisinde Yerel Hanedanlara Bir Örnek: Rişvanzadeler
Jülide AKYÜZ
79-97

Mardin Şehrinin Son Ermenileri
Tomas ÇERME
99-105

DOSYA: SİNEMA VE TARİH

Sunu
Ahmet GÜRATA
107-108

Tarihçiler Sinemaya Bakıyor

"Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı"
Cemal Kafadar ile Söyleşi
109-130

Sinema Tarihi ve Türkiye'de Sinema

Geçmişe Bakmak: Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme
Emrah ÖZEN
131-155

‘Kültür Emperyalizmi’ ve ‘Modernleşme’ Kuramları Açısından Türkiye’de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939)
Serdar ÖZTÜRK
157-181

“Hareketli Resimler” İstanbul’da, 1896-1908
Mustafa ÖZEN
183-189

Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema
Hakan KAYNAR
191-220

Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı
İbrahim YILDIRAN
221-230

1940’lı Yıllarda Türk Sineması
Esin BERKTAŞ
231-250

Türk Sinemasında Tarihsel Filmler ve Bir Şair, İki Yönetmen
Turan TANYER
251-290

Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar
Ali ÖZUYAR
291-305

Sam Amca’nın Tozları: 1960’lar ve 2000’lerde Türk Sineması’nda Marshall Planı ve Demokrat Parti’nin Sunumu
Aslıhan DOĞAN TOPÇU
307-329

1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak *Düttürü Dünya*
Orhun YAKIN
331-349

Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam’dan Beyazcama
Aslı KOTAMAN
351-366

Sunuş

Nurullah Ataç sinema karşılığı olarak "cinaynası"nı önermişti… O mantıkça ne 'cin' ne de 'ayna' sözcükleri Türkçe idi ya neyse… Osmanlı da bir dönem tiyatroya dediği gibi, sinemaya da lubiyyat demiş idi ya… Tabii 'lub' kökü oyun, eğlence anlamına geldiği misillü biz de çocukken "ne bakıyorsun, sinema mı oynuyor?" cümlesi ile halkımızın gerçek hayat ve sanat kuramlarını anlamaya bir adım atmış idik…

Sonra okullu olduk. Şimdi sinema "oynamıyor", filmler "artist" adıyla değil yönetmen adıyla anılıyor. Ve böylece biz de "bir falanca filmi" evresine girdik. Sinema görsel dünyanın piyonu imiş de bilememişsiz, amma bizim için artık ordinaryus mareşal de olsa, işi paketlenmiş Yeşilçam nostaljisine bırakmadan, kıracak okul, içecek sigara da kalmadığına göre, şu konuyu bir dosyalayalım dedik ve yayın kurulu olarak dosya editörlüğünü Ahmet Gürata'ya vererek şu ancak iki sayıda dile getirilebilen ve daha nelerin sığdırılamadığı sinema dosyasını kotardık.

Kebikeç, 27 ve 28. sayılarını sinema dosyası olarak yayınlıyor. Öncelikle tarih ve Türkiye bakışını korumaya çalışarak, "Tarihçiler Sinemaya Bakıyor", "Sinema Tarihi ve Türkiye'de Sinema", "Kesişmeler", "Arşiv", "Sinema Mekânları ve Tanıklıklar", "Değini" ve "Kitabiyyat" altbaşlıklarıyla dosyamızı oluşturduk. Dergimize ve dosyamıza katkıda bulunanlar arasında özellikle Turan Tanyer, M. Bülent Varlık ve Ümit Uzmay'ı anmak istiyoruz…

28. sayımız dosya dışı yazısı olmayan bir sayıya dönüşürken, bu sayımızda dosya dışı konularda birbirinden değerli yazılar yer alıyor. Roman tarihimize önemli bir katkı olan Damla Demirözü'nün "*Polipathis*'ten *Temaşa-i Dünya*'ya" yazısı herhalde birçok değerlendirmelere konu olacak ve konunun yeniden ele alınmasını gerektirecek. Çağdaş Demren gündemimizden düşemeyen oryantalizm ve oksidentalizm açılarıyla kültüre bakıyor. Mustafa Yılmaz Emniyet Genel Müdürlüğü'nün raporlarında bu kez "Faşist Propagandası"nın ele alınışını sergiliyor. Meral Demiryürek, 'II. Meşrutiyet ve İttihad ve Terakki' dosyamıza yetişmeyen "Gazetelerdeki Şiirler Bağlamında Kıb-

rıs Türk Edebiyatında II. Meşrutiyet (1908-1909)" yazısıyla, konunun yıldönümlerine sığmazlığını ve enginliğini de örneklemiş oluyor. Jülide Akyüz'ün "Osmanlı Merkez-Taşra İlişkisinde Yerel Hanedanlara Bir Örnek: Rişvanzadeler" yazısı ise her zaman gözdemiz olan merkez-taşra ilişkileri ve toplumsal yapılanmalarla ilgili. Toman Çerme'nin "Mardin Şehrinin Son Ermenileri" yazısı da bu bağlamda kimlikleri ve kimliklerin kamuoyuna getiriliş biçimlerine ilişkin sorgulamalarını, kendi algı ve kişisel duygularıyla dile getirmekte…

Şimdilik bir ara veriyoruz ve 28. sayımızda film devam ediyor. En geniş anlamıyla "Yol"u ele alacağımız 29. sayımızda buluşmak üzere saygılarımızla…

Kudret Emiroğlu

İlk Yunan Romanı *Polipathis*'ten *Temaşa-i Dünya*'ya

Damla DEMİRÖZÜ[*]

Bilindiği gibi roman Osmanlı ve Yunan edebiyatlarına 19. yüzyılda Batı dillerinden yapılan çeviriler aracılığı ile girmiştir. Fenelon'un *Aventures de Télémaque* (1699) adlı eseri hem Osmanlıca'ya hem de Yunanca'ya çevrilen ilk romandır. Eserin Yunanca çevirisi Osmanlıca çevirisinden 120 yıl önce, 1742 yılında yayımlanmıştır (Tonet 2001: 97). *Terceme-i Telemak*'ın ilk basım tarihi ise 1862'dir (Finn 1984:9).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yazılan ilk roman dendiğinde, çoğumuzun aklına hemen, Şemsettin Sami'nin 1872 yılında İstanbul'da yayımlanan *Taaşşuk-i Talât ile Fitnat'ı* gelir. İlk cildi 1871, ikinci cildi 1872 yılında İstanbul'da yayımlanan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* başlıklı roman da, yakın zamana kadar bazı araştırmacılar tarafından, ilk roman olarak anılırdı. Eser, Kulalı Evangelinos Misailidis Efendi'nin imzasını taşır. Karamanlıca olarak tanımlanan bir dilde yazılmıştır. Yani, Yunanca harflerin okunuşu sonucu duyulan dil Osmanlıca/Türkçe'dir. Bugün, araştırmacı Andreas Tietze'nin bulduğu ve yayımladığı *Akabi Hikâyesi* adlı romanın bilinen en eski Osmanlı romanı olduğunu söyleyebiliriz. Roman, Hovsep Vartanian Paşa tarafından Ermeni alfabesi ile Osmanlıca yazılmış ve 1851 yılında İstanbul'da yayımlanmıştır. Başlıkta yer alan Akabi Yunanca/Rumca bir sözcükdür. Bu sözcüğü Türkçe'ye 'Agapi', ya da okunuşuna göre 'Ağapi' olarak aktarabiliriz. Sevgi anlamına gelen bu sözcük kadın ismi olarak da kullanılır. Açıkça belli olduğu gibi, Osmanlı romanlarının bilinen ilk üç eserinden ikisi; *Akabi Hikâyesi* ve *Temaşa-i Dünya*[1] Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan iki cemaatin alfabesi ile Osmanlıca yazılmıştır.

* * *

* Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ddemirozu@hotmail.com

1 Eserin orijinal ve tam başlığı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* olmasına karşın okumayı kolaylaştırması açısından bu metinde kısaca *Temaşa-i Dünya* denecektir.

Temaşa-i Dünya ile ilgili kayda değer bir diğer özellik, romanının tam anlamıyla ve tamamıyla orijinal olmamasıdır. *Temaşa-i Dünya'*nın esin kaynağı, Yunan edebiyatına ait bir başka roman; *Polipathis*'dir. Grigorios Paleologos tarafından yazılan ve ilk kez 1839 yılında Atina'da yayımlanan *Polipathis* Yunan edebiyatının ilk romanı olarak da kabul edilir (Tonet 2001:11).

Polipathis bir dönem romanıdır. Yazar, *Poliapthis*'de 18.yy.da İstanbul'da doğmuş bir Yunanlı karakterin yaşadıklarından hareketle Tanzimat öncesi Osmanlı İmparatorluğu, Yunanlılık, doğu-batı ve çeşitli din-mezhepler konusundaki görüşlerini aktarır. Romanın anlatısı, kahramanımız Favinis'in anne-babasının evlendirilmesinin hikayesi ile başlar, Favinis'in hayatında başına gelenlerin anlatısı ile gelişir ve kahramanın Tanzimat'ın ilanından sonra, 65 yaşında, evlenmesi ile sonlanır. *Polipathis*'i okuyanların hayatını etkilemiş pekçok tarihi olay (Yeni kurulan Yunan devletinin yapılanması, Osmanlı-Rus savaşı ve Tanzimat'ın ilanı) roman kahramanı Favinis'in de hayatını etkiler.

Polipathis Yunanca'da 1988 yılında yeniden keşfedildi ve popüler oldu. Özellikle Yunan milli kimliği ve modern Yunanistan üzerine çalışan araştırmacılar tarafından bir kaynak olarak kullanılmaya başladı. *Polipathis*'i okuyarak 1800'lerin Yunan anlatısının Yunanlılık kimliği, Osmanlı İmparatorluğu, doğu-batı ve günlük hayata dair pekçok konuda neler düşündüğüne dair izler bulmak olanaklı.

Aslında yalnız *Polipathis* değil, ilk dönem Yunan romanlarından (1834-1880) pek çoğu Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan okuyucu kitlesi ve bugün bizim için bir hayli ilginçtir. Ne de olsa bu romanların yazılış-basılış tarihleri Yunan milliyetçiliğinin genişleme[2] ve kurumlaşma aşamasına rastlar. Ve bu romanlar ülkeleri henüz kurulmuş ve uluslararası düzeyde tanınmış bir grup insanın bireysel ve kurumsal kimlik arayışlarını dile getirirler. Bu kimlik arayışında, hiç kuşkusuz, Osmanlı önemli bir yer tutar. Üstelik, bu dönem Yunan romanlarının yazarları Osmanlı imparatorluğu'nun üst sınıfını oluşturan, Batı eğitimi almış Fenerli 'aristokratlar', hitap ettiği sınıf ise "devrim" için mücadele etmiş ama Fenerliler gibi eğitime sahip olmayan, tabiri caizse 'halk sınıfı' Yunanlılardır.[3]

* * *

Yazarımız Paleologos ve eseri *Polipathis* de Osmanlı toplumunun bir parçasıdır. Fenerli bir aileden gelen Grigorios Paleologos Osmanlı'nın Eflâk Beyi'nin oğludur. 1794 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1821 yılında Yunan Devrimi patlak verdiğinde 28 yaşındadır, fakat *"bünyesinin zayıflığı"* nedeniyle Mora'daki devrime katılmamıştır (Angelu 2000: 120). 1822 yılından

2 Unutmayalım ki Megali İdea resmi bir ortamda ilk defa bu süreç içinde, 1844 yılında yapılan ilk anayasa çalışmaları sırasında dile getirilmiştir.

3 Devrim`de mücadele eden ve eğitimli olmayan bu halk; 'autohtones', Devrim sonrası Yunanistan'ına yerleşen ve eğitimdeki ayrıcalıkları nedeniyle devletteki kilit noktalara gelen Fenerlileri kıskanmış, onları yabancı 'eterohtones' olarak adlandırmıştır.

başlayarak çeşitli Avrupa ülkelerinde (İngiltere, Almanya, İsviçre ve Fransa gibi) ziraat eğitimi almıştır. 1827 yılında Paris'te yayımladığı eserin başlığı "Esquiesses de moeures turques au XIXe siécle"dır. 1829 yılına kadar Société Philanthropique en faveur des Grecs'in burslu öğrencisi olarak Paris'te yaşamıştır. Başarılı bir öğrenci olarak büyük övgülerle tanıştırıldığı Kapodistrias tarafından Yunanistan'ın yeniden yapılandırılmasında görevlendirilmiştir. Paleologos 1830 yılında Yunanistan'da Batı tipi tereyağı makinesi ile toprak sürme şekillerinin gelişmesinde öncülük etmiş, Kapodistrias'ın öldürülmesinin ardından, 1831 yılında tarım alanındaki görevinden ayrılmıştır. Tanzimat Fermanı'nın okunduğu ve sembolik olarak Tanzimat döneminin başladığı 1839 yılında Yunanistan'ın İstanbul Konsolosluğunda çalıştığını biliyoruz. Aynı yıl, *Polipathis (Çilekeş)* adlı romanı yayımlanır. Yazar *Polipathis'*in Yunanca'nın ilk romanı olacağının farkındadır.[4] 1842 yılında ise ilk baskısı İstanbul'da gerçekleşen *Zografos (Ressam)* adlı romanı yayımlanır. Grigorios Paleologos 1844 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yumar.

Polipathis'in konusu Tanzimat sonrası yazılan Osmanlıca romanlar ile bir dizi ortak özellik sergiler. Anlatının merkezinde baba otoritesinin yokluğunda yaşamı öğrenmeye çalışan ve elit sınıftan gelen genç, erkek karakter vardır: Aleksandros Favinis. Favinis'in hayat hikayesi romanın içeriğini oluşturur. Olayların anlatısı Favinis'in doğumundan az önce başlar. Büyümesi ve olgunlaşması ile devam eder ve yaşlılığı ile sonlanır. Favinis bir kahramandan çok anti-kahramandır.

Favinis, gençlerin mutsuzluğuna sebeb olduğu için dönemin romancılarının çok eleştirdiği bir geleneğin sonucunda doğmuştur. Anne-babası büyüklerin isteği ile, 'görücü' usulü ile evlendirilmişler ve bu evlilik felaketle sonuçlanmıştır. Babası, Favinis'in bir insandan çok meleğe benzeyen annesini öldürdükten sonra İstanbul'u terk etmiş, yurtdışına kaçmıştır.

Babasız-koruyucusuz bir ortamda büyüyen Favinis'in içine düştüğü komik durumların anlatısı romanın içeriğini oluşturur. Kahramanımız, pekçok din, isim ve meslek değiştirmek zorunda kalır. Favinis iken sırası ile *"Mustafa, Yakop (Yakovos) ve Josif..."* (Y:146) isimlerini alır. Ortodoks olarak doğmasına rağmen sırası ile Müslüman, Katolik ve roman bitmeden önce –elbette - yeniden Ortodoks olur! Değişik mesleklere girer-çıkar; avukatlık, yargıçlık, din adamlığı, komedyenlik ve yazarlık yapar (Y:217).

Roman, Favinis'in kötü kadınlar nedeniyle başına gelenler, içine düştüğü gülünç durumların anlatısı ile doludur. Roman boyunca normal tek bir kadın tipi ile karşılaşmayız. Ya güzel ve cinsel kimlikleri olan, erkekleri kullanan ve onların mahvına sebep olan 'kötü kadınlar' vardır. Ya da bir insan-

4 Yazar, kitabının sonunda yer alan *Manifesto* başlıklı bölümde okuyucuya şunları söyler: *"Şimdiye kadar dilimize bir sürü roman çevrildi. Fakat soydaşlarımızdan hiçkimse, şu ana kadar, bu türde orijinal bir eser vermedi. Uzun zamandır yapılacak önemli bir meşguliyetim olmadığından boş zamanlarımı bir romanı kurgulayarak değerlendirdim ve bu romana da Poliapthis dedim." 28 Ekim 1839*).

dan çok bir meleği andıran ‘iyi kadınlar.’

Misailidis Efendi

Polipathis’i dolayısı ile *Temaşa-i Dünya*’yı ilk dönem Osmanlı romanlarından ayıran en büyük özellik Favinis’in içinde hareket ettiği geniş coğrafyadır. Roman boyunca Favinis’in izlediği ‘yol haritası’ İstanbul/Fener kökenli pekçok aydının hayatlarındaki ve eserlerindeki yol haritası ile aynıdır. Kahraman, İstanbul’da doğar ve büyür, eğitim ya da iş nedeniyle Yunanlıların yaşadığı geniş bir coğrafya içinde gezinir. Batı’ya doğru hareket eder. Bu eserde de Favinis İstanbul’dan sonra Moldovya, Rusya, Tunus, Londra, Paris ve Atina’ya gider. *Polipathis* ve *Temaşa-i Dünya*’yı[5] ilk dönem Osmanlı romanlarından farklı kılan bir diğer özellik ise anlatılarının günlük yaşam ve yönetim konusunda bazı ‘yurttaş’ hoşnutsuzluklarını dile getirmesidir.

Kahramanımızın girdiği kimlikler; değiştirdiği dinler, meslekler ve gittiği yerler yazarın kendi kimliği ve ‘diğerleri’ hakkındaki düşüncelerini açıklamasını, okuyucuya anlatmasını kolaylaştırır. Roman, kahramanımız Favinis’in bir hayli ileri bir yaşta yapacağı evlilik ile sonlanacaktır. Pekçok olay anlatısı içinde silikçe okuduğumuz Roksandra elbette evlenilmeye layık bir melektir. Roksandra henüz 15’inde iken Favinis’i tanımış ve ona aşık olmuştur. Zorla evlendirilmesine, çeşitli maceralar yaşamasına rağmen kimsenin kendisine el sürmesine izin vermemiştir. Büyük rastlantılar ve maceralar iki aşığı tekrar bir araya getirir. Favinis 65 yaşında iken aşkı Roksandra’sını bulur (Roksandra Yunanca orijinalinde 44, Karamanlıca versiyonunda ise 40 yaşındadır) ve onunla evlenir (Y:42/T:637-640). Çiftin bir de erkek çocukları olur. Roman, Favinis’in Roksandra’sı ile beraber yaşlılık yıllarını geçireceği şehire yerleşmesi ile sonlanır. Hemen söyleyelim her iki romanda da Favinis’in yerleşmek için seçtiği şehirler ve oğluna verdiği isimler farklıdırlar.

Kısacası, *Polipathis* Osmanlı İmparatorluğu içinde doğmuş bir Yunanlı’nın içinde yaşadığı dünyayı, Yunanlılığı ve ötekilerini nasıl gördüğünü ve tanımladığını anlatır. Favinis’in bir anti-kahraman olması; zaafları ya da bilgisizliği nedeniyle içine düştüğü komik durumları okuyucuyla paylaşması romanın okunmasını kolaylaştırır, eğlenceli kılar.

---

5 Şekilsel de olsa *Temaşa-i Dünya*’yı farklı kılan bir diğer özellik, romanın konusunu canlandıran çeşitli resimleri içermesidir.

* * *

Misailidis Efendi[6] *Temaşa-i Dünya*'yı orijinal, kendi yazdığı bir romanmış gibi sunar.[7] Araştırmacı Kehyaoglu'ndan edindiğimiz bilgilere göre *Temaşa-i Dünya* yayımlandığı 1871-72 yılından 1922 yılına kadar Anadolu coğrafyasında çok sevilmiş ve okunmuştur. Bugün tespit edilebilen, çeşitli arşiv ve kütüphanelerde korunan sekiz farklı basımı vardır. Eser Karamanlıca yazılmış olmasına rağmen okuyucuları, bugün kolayca varsayacağımız gibi yalnızca Karamanlılar ile sınırlı değildir. Kehyaoğlu *Temaşa-i Dünya*'nın orijinalinin 4. cildinde sf. 1087'den sf. 1907'ye kadar süren abone listesinden hareketle bu romanın, Karamanlılara göre daha az sayıda da olsa, Ermeniler, Türkler, Museviler ve Levantenler tarafından da okunmuş olduğunu belirtir (1995:129).

İki eserin ortak özellikleri göz önüne alındığında *Temaşa-i Dünya*'nın orijinal bir eser olmadığı açıktır. Öte yandan, *Temaşa-i Dünya* için Yunanca'dan Osmanlıca'ya yapılan ilk çeviri de diyemeyiz. *Polipathis, Temaşa-i Dünya*'ya göre daha kısa bir romandır. 244 sayfadan oluşur, bir sayfasında yaklaşık 304 kelime vardır. *Temaşa-i Dünya* ise 640 sayfadan oluşur, bir sayfasında yaklaşık 369 kelime vardır.

Paleologos'un değinmediği pekçok konu *Temaşa-i Dünya*'da yer alır. Örneğin, Gregoryen ve Ortodoks kiliselerinin ayrılması uzun uzun anlatılır. Her iki romanda da anlatı içinde anlatı tekniği kullanılmıştır. Ama Misailidis Efendi'nin anlatılarında çeşitli derviş hikayeleri, Ezop masalları, Bektaşi ve Nasreddin Hoca fıkraları ile Ferhat ve Şirin önemli bir yer tutar. Bu kitapta Müslümanlara ve İslam dinine atıflar vardır.[8] *Temaşa-i Dünya*'daki anlatı içindeki anlatı tekniği, hikayelerin bolluğu nedeniyle okuyucunun olayların akışını izlemesini zorlaştırır niteliktedir.

Polipathis'in *Temaşa-i Dünya* olurken geçirdiği değişimlerin tümü-

---

6 1820 yılında İzmir'de doğan Misailidis İzmir'deki Protestan okulunu bitirmiş, Atina'da üniversiteye devam etmiş, daha sonra Alaşehir'de öğretmenlik ve okul yöneticiliği yapmıştır. Türkçe'nin Rum harfleriyle daha düzgün yazımı için noktalı harfleri içeren bir sistem geliştirmiştir. Türkçe *Şark* adlı haftalık bir siyasi dergi ve *Mekteb-i Fünun-u Şarkiye* adlı bir risaleler dizisi çıkarmıştır. 1850 yılında yaşanan İzmir yangınından sonra matbaasını İstanbul'a taşımıştır. İstanbul'da *Anatoli* isimli Türkçe gazeteyi çıkararak 40 yıl boyunca gazetecilik yapmıştır. Ayrıca kısa sürelerle *Mikra Asia* (Küçük Asya) adlı Rumca bir gazete ve *Kokorikos* (Horoz) adlı bir mizah dergisi neşretmiş, 1890 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yummuştur.
Kulalı Evangelinos Misailidis hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Turgut Kut, "Evangelinos Misailidis Efendi", *Tarih ve Toplum*, Aralık 1987, sayı: 48, sf: 342-346.

7 Misailidis Efendi'nin *Polipathis*'ine zaman okuduğuna dair bir bilgiye sahip değiliz. Üniversite öğrencisi olarak Atina'da bulunduğu yıllarda okumuş olduğunu tahmin edebiliriz.

8 *Temaşa-i Dünya*'nın yazıldığı dilin Türkçe olduğunu düşünürsek yazarın kullandığı Türkçe deyimler, atasözler olması normaldir. Bu cümlelerden bazıları için bk. EK-I.

nü ancak bu roman Türkçe'ye doğru bir biçimde çevrildiği zaman görebiliriz.[9] Bu makalede bir yandan, Paleologos'un kendi kimliğini nasıl tanımladığı, Osmanlı İmparatorluğu ve Tanzimat'ın ilanı gibi konularda kurguladığı anlatının ne olduğunu okuyucuyla paylaşılacaktır. Bir yandan da, *Polipathis*'in *Temaşa-i Dünya* olurken geçirdiği bazı değişimlere değinilecektir. İlerleyen satırlarda, her iki romandan alıntılar yaparak, iki yazarın farklı kimliklerinin ve dünya görüşlerinin romanın anlatısını nasıl değiştirdiği üzerinde durulacaktır.

* * *

Romanların kurgusundaki en büyük fark, kuşkusuz, iki yazarın farklı toplumsal bilinçlerinden, kimliklerinden kaynaklanır. Paleologos'un kahramanı olan Favinis modern bir bireydir. Yazar, kahramanının ağzından romanı niçin kaleme aldığını şu sözlerle açıklar: *"Biyografimi anlatmaktaki temel amacım, çoğunlukla, insanların kötü ve yakışıksız davranışlarını teşhir etmektir, bazen de erdemi övmek, bazen diyorum çünkü gerçekten de çok nadirdir..."* (Y:63).[10] Oysa Misailidis Efendi'nin Favinis'i kendisini bu romanı yazmak için motive eden şeyin etrafında olup bitenlere ayna tutmak olduğunu söyler: *"Karnavalların zenginleri ters merkebe ve öküzlere ve en fakirleri süslü atlara binmişler, kimisi hamile hatunların, kimisi fahişelerin, kimi şarlatan hekimlerin, kimi tamahkârların, kimi kendisini âlim belleyenlerin, kimi kıskançların, kimi şan ü şöhret ve mesnet ve nişan alma sevdasında gezenlerin, kimi zalim valilerin, kimi rüşvetle iş gören memurinin taklitlerini ediyorlar idi. Hasılı, şu Karnaval bir Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ve Cefakeşler ayinesi olup, pek çok ibretlerle dünyanın her taklidi anda müşahede olunur idi."* (T:562). İlerleyen satırlarda da göreceğimiz gibi, Misailidis'in Favinis'i Paleologos'un Favinis'inden 32-33 yıl sonra okucuyla buluşmuş olmasına rağmen bir bireyden çok cemaatin bir üyesidir.

İki yazarın farklı siyasi bilinçlerini Favinis'in kendisi için tercih ettiği adlandırmadan okumak olanaklıdır. Paleologos'un Favinis'i milli bir kimliğe sahiptir, bir milletin bireyi olduğunun farkındadır. Kendini tanıtırken 'Grek' ve 'Hellen' kelimelerini kullanır (Y:11).[11] Hatta Londra'da kendisine kim olduğunu soran yabancılarla arasında geçen konuşmadan hareketle; Antik Yunan ve Modern Yunan[12] ayrımının kendisi için geçerli olmadığını, Yunanlıla-

---

9 Ne yazık ki Yunanca'dan Türkçe'ye çevrilen pekçok roman çeşitli kaygılarla sansürleniyor. Bu sansür sonucunda romanın anlatısında Türk anlatısı ile uyuşmayan tarih tezleri, kişiler değişime uğruyor.

10 "Ο κύριος σκοπός μου, διηγούμενος την βιογραφίαν μου, είναι να στηλιτεύσω συνήθως τας προεκτροπάς και τας κακίας των ανθρώπων, ενίοτε δε να επαινέσω την αρετή: ενίοτε λέγω, διότι είναι τόσον σπανία·" (E:63).

11 'Γραικός' ve 'Έλληνας'.

12 Yaptığım alıntılarda yazarların kullandıkları sözcükleri Grek, Hellen ve Rum gibi Türkçe'ye birebir çevireceğim. Bu kelimeleri ben kullanırken Türkçe'de var olan bir kurala uyacağım. Bilindiği gibi Türkçe'de Grek ya da Hellen isimlerinden çok Yunan

rın birbirini devam ettirdiğini, Yunan milletinin de Eski/Antik ve Yeni/Modern Yunanlılardan oluştuğunu söyler: *"...fakat ben Türkiye'de doğdum ve Hellenim, Hellen! -Eski Hellenlerden mi yoksa yeni Hellenlerden mi olduğumu sordu. Bu soru bana bir hayli gülünç geldi (...) eskileri yenileri takip ettiler ve diğerleri geldi, ama millet de budur* [dedim]. *Bana haklısın dedi."* (Y:180).[13] Buna paralel olarak yazar Osmanlı Devleti ve Türkiye sözcüklerini yaşadığı yerin ismi olarak kullanır (Y:104,12,24,27).

Temaşa-i Dünya'da ise Yunan/Rum kelimeleri bugünkü Türkçe'dekine benzer bir biçimde kullanılır. Yani, yazar, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan grup için Rum, Yunanistan sınırları içinde yaşayanlara ve tarihe değindiğinde ise Yunan kelimesini kullanmayı yeğler. Örneğin kendini tanıttığı ilk cümlede soyu için şunları söyler: *"Pederim, malûm ki, Fransız milletinden idi ve validemin ataları ise Rum idiler.*" (T:35).

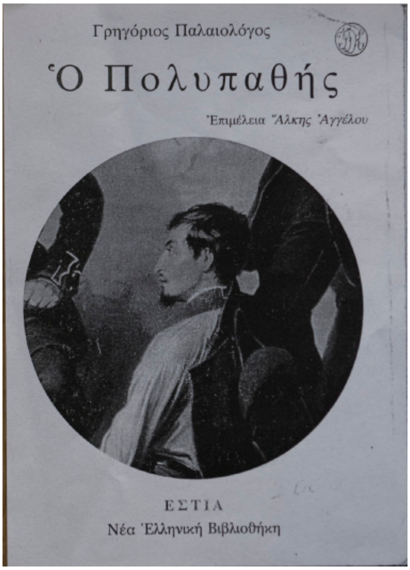
Romanı okuyunca Paleologos'un 1830'larda oluşmaya başlayan Yunan tarih tezini içselleştirmiş olduğunu anlarız. Yazar, Bizans'ı bir imparatorluk olarak değil de yalnızca Yunan ulusunun ataları olarak görür. Osmanlı'yı bazen görmek istemez. Görmek istediğinde ise genellikle 'bizi zaptetmiş yabancı bir güç olarak' nitelendirir. Paleologos'un Osmanlı ve yeni kurulan Yunan devleti hakkında düşüncelerini ifade ederken kullandığı sözcükler dönemin milli anlatısına uygundur. Bu anlatıya göre, Yunan milleti yeni bir doğuş, yeni bir diriliş yaşamıştır. Fakat ne yazık ki bu diriliş, kölelik yıllarından gelen hastalıkları yok etmeye yeterli değildir. Yunan halkının eski günlerine dönebilmesi, yabancı egemenliğin etkisinden kurtulması ancak zamanla ve eğitimle olanaklı olacaktır: *"Ona şu cevabı verdim. Özelllikle ilk zamanlarda, milletimizin yeniden doğuşunun, vaftiz olmasının bizi köleliğimiz zamanında bize bulaşan cüzzamdan arındırmak için yeterli olacağını düşündüm. Milletimiz geçmişte olduğundan çok daha farklı fakat cüzzam henüz tedavi edilmedi. Hasta ve yaşlı bedenler uzun yıllar maruz kaldıkları ızdıraplar nedeniyle kolay kolay iyileşmezler. Eğitim ve zaman, akıllı bir Hükümet'in katkıları ile birlikte bizim geleneklerimizi zamanla daha da iyileştirecektir."* (Y:228).[14]

Misalidis'de de Paleologos'a göre henüz olgunlaşmamış bir 'milli'

ve Rum kelimeleri kullanılır. Yunanistan sınırları içinde yaşayanlar ve tarihi dönemler için (Antik ya da Yeni) Yunan sözcüğünü tercih ederiz. Rum sözcüğünü ise genellikle Yunanistan sınırları ve coğrafyasından farklı yerlerde yaşayanlar için kullanırız.

13 "...εγώ όμως εγγενήθην εις την Τουρκίαν και είμαι Έλλην, Έλλην! φωνάζει· από τους παλαιούς ή από τους έους; Η ερώτησις αυτή με εφάνη αστεία (...) τους παλαιούς διαδέχθησαν άλλοι, και πάλιν άλλοι· αλλά το έθνος είναι αυτό. Έχεις δίκιον μ΄απεκρίθη· τί ζώον είμαι!" (E:180).

14 "Ενόμισα κατ΄αρχάς, φίλε μου, τον αποκρίνομαι, ότι το βάπτισμα της εθνικής παλιγγενεσίας μας εκαθάρισεν από την λέπραν των κατά την δουλείαν ελαττωμάτων μας. Το έθνος, με λέγει, έχει σήμερον εν γένει πολλήν διαφοράν από πρότερον· αλλ΄ η λέπρα δεν ιατρεύθη ακόμη. Τα γηραιά σώματα δεν θεραπεύονται εύκολα από τα πολυχρόνια πάθη. Η παιδεία και ο καιρός, με την σύμπραξιν εμφρόνου Κυβερνήσεως, θα βελτιώσουν βαθμηδόν τα ήθη μας."



O Polipathis

bilincin olduğunu söylemek olanaklıdır. Yazar Anadolu Rumlarının 'Antik Yunanlıların' devamı olduğunu söyler ve bu insanların başına gelmiş bir 'felaketten bahseder': *"Şimdi Anadolu Rumları da bu özürü mü arz edecekler? Yani evet, bizler de atik*[15] *Yunanların hafidi idik ve her halde onların tarikine (yolunda) hareket etmek efkâr ve emelinde idik, ancak asırlarla başımıza gelen felâket bizi kendi halimize bıraktı mı, yine şükürler olsun ayınımızı bari zayi etmedik ve milliyetimizde mevcuttur ve eğerçi bize vaki olan felâket ve serinceme (sıkıntı) ve rencide başka bir milletin başına gelmiş olsa idi, her halde müstakilen etbdil-i âyin (din) ve milliyet edeceğine şekk-ü şüphe olamaz idi diyecekler. (...) Filvaki, Anadolu Rumlarının başına gelen felâket hiçbir milletin başına gelmemiş iken yine ayinlerinde ve milliyetlerinde devam ettiler, aferin, sad (yüz) aferin! "* (T:266).

Açıkça belli olduğu gibi her iki romanda da 'Osmanlı' Rumlar/Yunanlılar tarafından istenmeyen, olumlu yönleri ile hatırlanmayan bir egemenlik, süreçtir. Bu süreç, Rumları/Yunanlıları Antik Yunanlıların şanından koparmış ve geri kalmalarına neden olmuştur. Paleologos korkusuzca bu sürecin adını Osmanlı olarak koyarken Misailidis üstü örtülüce yaşanmış bir felaketten bahseder. Paleologos için Devrim, yeni kurulan hükümet ve eğitim geçmişte yaşanan bu olumsuz sürecin etkilerini zamanla ortadan kaldıracaktır. Oysa, Misailidis yaşanan felakete rağmen insanların dağılmayışının nedeni olarak dini görür, din Misailidis'in/Favinis'in milletini, yani cemaatini yok olmaktan kurtarmış, 'ötekiler'den farklı kılmıştır.

Paleologos'un eserinde İstanbul, özellikle de Pera, insanların hayatının merkezi konumundadır. Bizans'a ait geleneklerin İstanbul'da insanların günlük yaşayışında devam ettiğini söyler. Anlatısının bazı yerlerinde İstanbul sözcüğü yerine Bizans kelimesini kullanır (Y:37, 67).

Temaşa-i Dünya'da hem ilk dönem Osmanlı romanlarından hem de *Polipathis*'den farklı olarak olayların geçtiği yer yalnızca İstanbul değildir. İzmir ya da İmparatorluk coğrafyasına ait pek çok küçük yerleşim birimi, yan anlatıların içinden, olayların geçtiği yer olarak beliriverir. Dahası, İstanbul, özellikle de Pera ve Galata semtleri, *Temaşa-i Dünya*'da kötü evlerin, ahlaksızlığın kol gezdiği yerler olarak betimlenir. Misailidis'in anlatısında yer alan İstanbul tıpkı Cumhuriyet sonrası yazılacak Türk romanının tasvir ettiği Be-

15 Kelime orijinalde bu şekilde yazılmış.

yoğlu gibi kötülüklerin merkezidir. Hatta yazar bu yerlerde yaşanan kötülüğü ete-kemiğe dönüştürür. Yedinci Bab'daki "Fahişeler faslı" başlığı altında kötü evlerde çalışan kızların hikayesini ve bu kızları nasıl kurtarmaya çalıştığını uzun uzadıya anlatır (T: 132, 136,137,141,142,162). Bu kısım 'iyi ahlak' gibi bir kaygısı olmayan Paleologos'un eserinde elbette yer almaz.

Temaşa-i Dünya'da, orijinali olan Yunanca eserde görmediğimiz Anadoluluk, Anadolu Rumları diye bir kavram daha vardır. Dördüncü Bab'daki iki alt başlığı şu isimleri taşır: *"Anadolu'dan çıkan âlimler beyanında", "Anadolu'nun âlimlerin esamesidir."* (T:264-265) Hatta, yazar daha sonra Türk tarih tezi tarafından kullanılacak bir tezi de dile getirir: *"Evropa'yı bedeviyetten çıkarıp, medeniyete duçar eden ilimdir, o iki müşkül vakitlerde Anadolu'dan Evropa canibine iltica eden Yunan hükema (bilgeler) ve ulemâsının (bilgiler) himmeti ile neşr olundu (yayıldı)."* (T:193).

Paleologos'un Yunan Devrimi'ni aforoz ettiği için adını hiç anmadığı Patrikhane, Misailidis'de önemli bir kurum olarak sık sık anılır. Ama her iki yazar da din adamlarının kötülüğü, halkın iyi niyetli duygularını istismar ettiği konusunda hem fikirdirler. Her iki romanda da din adamlarının inananların iyi niyetini nasıl suistimal ettiği anlatılır. Din adamlarının inananların paralarına ve namuslarına el uzatması, dini kimliği daha ağır basan Misailidis Efendi'nin eserinde bir hayli çarpıcı olaylar aracılığıyla okuyucuya aktarılır: *"Ben ise bir cahil çocuk idim, Pashalia'dan evvelce pnevmatikos'a gittim, bunu sırran beyan ettim ise, beni tekdir edüp övüt nasihat edecek yerde, zararı yok kızım deyüp, okşarken öptü ve ben hiddetlenip kaçacağım sırada, ana babana haber veririm deyüp ihafe ederek (korkutarak), beni onda bir saatten ziyade alıkoydu. "* (T:140). Hatta yazar, *Temaşa-i Dünya*'da, *Polipathis*'den farklı olarak, "Mektupların meali (içeriği) beyanında" başlıklı bir alt başlık yazar. Bu başlıkta beş keşişin kendi aralarında yazdıkları mektupları okuyucuyla paylaşarak, okuyucunun din adamlarının sahtekarlıklarını ilk elden görmesini sağlar (T:51). Misailidis Efendi'ye göre aydınlanma ve okul sayesinde din adamlarının istismarları da son bulacaktır: *" Fakat şunu ifade edebilirim ki, şükürler olsun bir müddet beri Anadolu'nun eski beldelerinde sholionlar (okullar) küşad olunmaya başlayıp, halkın gözleri açılmağ ile, bu misilli şeyleri teftiş ve tecessüs etmeye başladıklarından, meşhur derebeyi Köroğlu'nun 'Tüfenk icat oldu, mertlik bozuldu' dediği faslınca, Anadolu'da da mektepler icad olalıdan beri bazı Allah'tan korkmaz din kavaflarından boyası açıklamış ve hrisovulon tabir ettikleri tirşe kâğıt (parşömen) üzerinde Rum İmparatorlarının tasdiknamesi ile makbul olmuş ayia lipsanadan maadası ifadesi kabule şayan (değer) görülmediğinden, varan taklit keşişlerden ayia lipsanalarını tasdik eder hrisovulonlar teftiş etmeye başlayışın, hoşabın yağı kesilmiş."* (T:52).

Yine her iki romanda da 'normal' olarak nitelendirebileceğimiz tek bir kadın tipi göremeyiz. Hatta, *Temaşa-i Dünya*'nın Favinis'i romanın daha başında gördüğü bir rüya ile dünyada yalnızca iki tür kadın olduğu konusunda aydınlanıverir: *"Rüyamda gördüm ki sağıma soluma beheri ancak onaltı*

yaşında iki nefer (tane) nazenin kızlar oturmuşlar, ' illâ sen celbedersin, illâ ben celbederim' diye mücadele ederler idi.

Solumda oturan kızın alnında Sefahat [asotia] ismi yazılı olup, kendisine öyle bir süs vermiş ki lânazır (görülmemiş) ancak yüzüne güzellik ve podra sürünüp, inadına beyaz nispetine kırmızı olmuş...

Sağ tarafımda duran kızın alnında Fazilet (areti) ismi yazılı olup, elbisesi pek adî ve lehçesinde taklit güzelliğin eseri yok...

Sol tarafımdaki Sefahat namında olan genç kız naz-ı istiğna (nazlanma) ile ve çeşit el peşrefleri ile cevaba ağaz eyleyüp, 'Ey nev civanlar serveri (gençlerin şahı) Mösyö Favini, bana Sefahat tabir ederler, bana tabi olanların ömrü zevk u sefa ile gelir geçer, şu karşımdaki duran kız Fazilet temsiye olunur ki, insanın ömrünü kuta eder (kısaltır), bana pek hasımdır (düşmandır), 'eğerçi gençliğine doymak murad edersen, düş arkama seni ihya edeyim' dedi.

Ben ise elimi uzatıp, selâm vereceğim andan, sağımdaki kız elime yapışıp, 'Ey Favini, aç gözlerini bana bak, benim ismin Fazilet'tir, eğerçi dünyada eser bırakmak ve faraizi icra etmek (görevleri yapmak) murad edersen, bana tabi ol, ben şu hasmım (düşmanım) Sefahat gibi sana zevk u safa vaad eyleyemem, benim evvel emirde sana övüt (öğüt) nasihatım gece yukuya gündüz duraya hasret ve cefakeş olup, insaniyetin faraizini (insanlık görevlerini) icra etmelisin ve mükâfatı encamında gözetmelisin. Filvaki Sefahat'in evveli hoş görünür, ama ahrı harabiyettir. Benim evvelim zahmet mihnet (sıkıntı) ama encamım fahriyettir. Kulak asma bu edepsiz Sefahat'in vahi (boş) vadlarına' dedi ise Sefahat hiddetlenip 'Vay gidi fahişe, sen misin beni böyle fasl eden?' deyü kavga şamata ederler iken, uyandım, baktım ki etrafımda ne kız var ne de iz. Anladım ki bu bana ilham tarzı lutf-i İlâhi'den (Tanrı'nın lutfundan) gönderilme bir işarettir.

Bu sırada bana nedamet (pişmanlık) gelüp, artık fazilet tarikına (yoluna) hareket etmekliye niyet kurdum." (T:63)

Her iki eserde de Favinis görev icabı Eflak'a gider. Bu görev sayesinde yazarların Osmanlı ve Batı'daki kadın-erkek ilişkileri, üst düzey İmparatorluk görevlilerinin nasıl yaşadığı konularında bilgi ediniriz.

Favinisler, Eflak'da gördüğü evli kadınların kadın-erkek ilişkilerindeki serbestliği karşısında şaşırırlar (Y:50-51, T:462). Her iki Favinis de bu farklılığın nedenini bulunduğu bölgenin farklı adetleri ile açıklar: *"...bu bölgenin erkeklerinin pekçoğu kıskançlığı barbarlık döneminden kalma bir adet olarak değerlendiriyor, cinsler arasında eşitliğe inanıyorlar..."* (Y:50-51)*"* (T:462). Ama Misailidis Efendi'nin Favinis'i yorumunu bireysel kimlikten çok toplumsal kimliğe gönderme yapan şu cümle ile bitirir: *"Doğrusu bu hal bizim Anadolu ahalisinin midesinin hazmedebileceği şey değildir."* (T:462).

Favinis, her iki romanda da, Eflak'ta bulunduğu üç yıl içinde yükünü tutar, büyük bir zenginliğe kavuşur. Alınan rüşvetler karşılığında yapılan iltimaslar okuyucuya anlatılır. Her iki yazar da gayet ironik bir biçimde Osman-

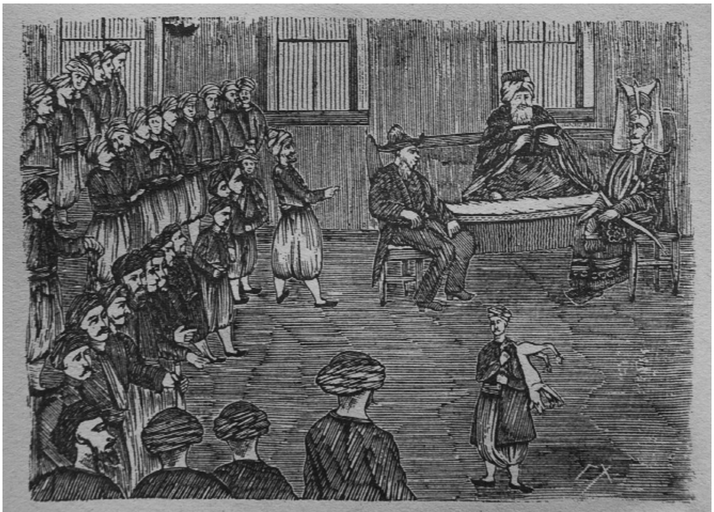
lı yönetiminin üst düzey yönetimini temsil eden isimlerin asla 'hırsız' olarak adlandırılmadığını, hırsız olmanın yalnızca halktan gelen insanlara yöneltilen bir suçlama olduğunu hemen hemen aynı cümlelerle dile getirirler: *"Hırsızlık mı? Ancak halktan gelen kimseler hırsız olur! Ne zaman bir asilin ya da bir görevlinin hırsız olduğunu duydun? Onlara, olsa olsa, en fazla, müsrif denir."* (Y:45) *"Estağfurullah hiç arhondos (ileri gelen) olan âdeme ve bir büyük memura hırsız ve sarik (hırsız) denir mi? Hırsızlık âdi âdemlere mahsustur, memurların yaptığına ise, dense dense suistimal denebilir.' cevabını verdi."* (T:459).

Her iki yazarın Osmanlı yönetiminden hoşnut kalmadığı, eleştiri getirdiği hususlar farklıdır. Paleologos İstanbul'daki okulların kötü eğitimini, para karşılığı satılan görevleri ve 'mahkemelerin' rüşveti verenin isteğine göre hüküm vermesini eleştirir. Çeşitli makamların da rüşvetle alındığını söyler: *"Bir politikacı ya da din adamı bir yere gelmek ya da bir görev almak istediklerinde yalnızca Paşa'nın değil ama paşanın maiyetindekilerin de alacağı bedelleri ödemek zorundadır, bu bedeller Eflak'ın, Mora'nın, Efes'in yoksul köylülerinin alın terleri ile ödenir"* (Y:104).[16] *Temaşa-i Dünya*'da Hıristiyanların Müslümanlar tarafından küçümsendiği dile getirilir (T:218-219). Yeniçerilerin keyfi uygulamaları çeşitli örneklerle yerilir. Hatta, yazar pasaport edinen Hıristiyanların, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan Hıristiyanlara göre daha iyi muamele gördüğünü söyler (T:454-455). Bazılarının da bu durumdan nasıl yararlandığını anlatır *"O asırda Yeniçerilerden halk rahat edemediğinden, çokları mahsus başlarına şapka koyup, tatlı su frengi olurlar idi. Ve hükümet tarafından layıkı ile dikkat olunmadığından, niceleri kesb-i himayet eylemişler (korunmuşlar) idi. Ve nicelerini gördüm ki, Venedik'in Tiryak kâğıdını passaport deyü irae ederek (göstererek), nice belalardan kurtuldular."* (T:102).

* * *

Her iki yazarın görmek istediği Osmanlı bambaşkadır. Paleologos Tanizmat'ın getirdiği değerlerin (keyfiliğin sonlanması, yasaların uygulanması) Osmanlı devletini Avrupa devletlerinden bile üstün yapacağını düşünür. Paleologos İmparatorluk içinde verilen ölüm cezalarının bile insanların rüşvet alarak zenginleşmesini anlattığı bölüme (Y.104) bir dipnot koyarak şu yorumda bulunur: *"Bu keyfi uygulamalara Sultan Mahmut zamanında bir hayli kısıtlamalar getirildi. Bu tür uygulamaların tamamen ortadan kalkması olanaklı değilse de bu istisnaları daha da azaltmak istiyorlar, genç sultan bu yaklaşımı korumak üzere yemin etti. Sultan Abdülmecit yalnızca babasının ilerici ayak izlerini takip etmekle kalmıyor ama aynı zamanda da Avrupalıların ve Hıristiyan güçlerin örnek alması gereken işler yapıyor. İnsanoğlunu-*

16 "...όταν μάλιστα αι υποθέσεις θεωρούνται εις τουρκικά δικαστήρια, των οποίων οί κριταί ευκολώτερα παρά οι λοιποί άλλοι, δωροδοκούμενοι, αποφασίζουν κατά την επιθυμίαν των δικαζομένων!" (E:24).



Οὐστὰ Γεώργινιν Τάχτ ἐλ κ̇αλε̇ὰ μαχκεμεσινδὲ μουχακεμὲ ὀλδηγή.

Seyreyle Dünyayı: Usta Yorgi'nin Tahte'l-Kale Mahkemesi'nde muhakeme olduğu.

nun ilerlemesine taraftar olan herkes bu yeni uygulamaların sürdürülmesini istiyor, ancak bu uygulamalar sayesinde Osmanlı Devleti başarılı olabilir. Bunlara ilaveten şunları da söylemeliyim, Osmanlıların her ne kadar eğitimsizlikten kaynaklanan bazı önyargıları ve hataları varsa da, ilişkilerinde pekçok Hıristiyan millete oranla hem daha samimidirler, hem de daha dürüsttürler. " (Y:104).[17] Yukarıdaki alıntı aynı zamanda da Paleologos'un Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa hakkındaki görüşlerini de ortaya koyar. Yazara göre Osmanlı'da yaşanan olumsuzluklar kanun ve kuralların olmamasından, gerektiği gibi uygulanmamasından ve eğitimsizlikten kaynaklanmaktadır. Yapılan reformlar Osmanlı devletinin 'başarılı olmasını' sağlayacaktır. Dahası, bu yenilikler hayata geçirildiği takdirde, Osmanlı, Avrupalılara – Hıristiyanlara bile örnek olacaktır. Açıkça belli olduğu gibi yazar Osmanlı'ya 'ötekinin' farklı etnik kökeni ya da dini yüzünden karşı değildir. Yazar yüzyılın 'modern' değerlerine; kanuna ve hukuğa uygun bir devleti üstün görmektedir. Bu uygulamanın kim tarafından yapıldığının, milli kimliğin önemi yoktur. Paleologos

17 "Αί τοιαύται καταχρήσεις, περισταλείσαι αρκετά επί Σουλτάν Μαχμούτη, θέλουν να ολιγοστεύσει έτι περισσότερον, εάν δεν είναι δυνατόν να εκλείπωσιν όλως διόλου μετά την δημοσίευσιν των νόμων, τους οποίους ο νέος Σουλτάνος υποσχέθη να διατηρήση μεθ΄όρκου. Ο Σουλτάν Αμπδούλ Μετζίτης, όχι μόνον ακολουθεί τα προοδευτικά ίχνη του πατρός του, αλλά δίδει παραδείγματα άξια να τα μιμηθώσι τινές των Ευρωπαϊκών και Χριστιανικών Δυνάμεων. Όλοι επιθυμούντες την πρόοδον του ανθρωπίνου γένους εύχονται την πραγματοποίησιν και την διατήρησιν αυτών των θεσμοθεσιών, δια των οποίων μόνον θα ευτηχήση το Οθωμανικόν Κράτος. Είναι δικαίον προς τούτοις να προσθέσω ενταύθα, ότι, αν και οι Οθωμανοί έχουν, ένεκα της αμαθείας των, πολλάς προλήψεις και άλλα τινά ελαττώματα, είναι όμως ειλικρινέστεροι εις την φιλίαν των και τιμιώτεροι εις τα συναλλάγματά των από πολλά χριστιανικά έθνη." (E:104).

nedensiz bir Osmanlı karşıtı ya da körü körüne bir Avrupa hayranı değildir.

Paleologos Tanzimat reformlarının tutucu bir Müslüman tarafından nasıl algılandığını da okuyucuyla paylaşır. Cami avlusunda konuşan mollalardan biri şunları söyler: *"Aralarından birincisi, ne yazık ki diye tekrar etti, Avrupalılardan beslenerek ve Avrupalılaşarak eski adetlerimizi kaybettik, artık Osmanlı değiliz. Başlarımız Avrupalıların yasa ve adetlerini uygulamaya çalışarak, bizi milli kimliğimizden ettiler, artık ne Asyalıyız ne de Yunanlı."*[18] (Y:101).

Misailidis'in Favinis'i için ise Osmanlı'da olan değerler Avrupa'daki değerlere daha üstündür. Bu değerler modern bir topluma ait değerler değil bir geleneksel bir topluma yakışır değerlerdir: *"İslâmlar, millet tefrik etmeksizin her gelen misafire aynı üzere taam da tertip ederler ve bir âdem cebinde 5 parası olmadığı takdirde kâffe-i Türkiye'yi sefa-i hatırla seyahat edebilirler. Evropa'da ise parasız on adım atmanın ihtimali yoktur ve insan acından nasıl ölür idüğini seyr ü temaşa ederler. Öbür taraftan, hayvanlara kudretlerinden ziyade yüklenmesin diye hayvanperver şirketleri [filozoos eteria] teşkil ederler. Evropa'nın medeniyeti bu mudur? Bu suretle yaşasın Türkiye!*

Evropa'da birinin çocuğuna kazaen bir şamar vursan, yakayı kurtarmanın ihtimali yoktur. Türkiye'de ise, bir İslâmın kazaen çocuğunu öldürsen de, 'Ocağına sığındım' deyü hanesine iltica eylesen, 'Takdir-i ilahi böyleymiş diyerek, merhamet edüp affeder.' " (T:494).

Bütün bu söyleme karşın Misailidis Efendi de Tanzimat'a karşı değildir. Aksine Tanzimat hakkındaki görüşlerini şu sözlerle açıklar: *"Vaktiyle Galata camisine bir domuz girmiş olmağ ile, imamlar döverek çıkarırken, bir Bektaşi dervişi rast olup, 'Niçin döversiniz zavallı domuzu?' deyü tektir etmiş, imamlar dahi 'Derviş baba, camiye girdi, camiye' cevap ettikte, bilse girmez ya, işte ben bilirim de girmem demesi var.*

'Elbette, Yunanlılar da Tanzimatın lezzetini alsalar, serbestiyetin kadr-ü kıymetini de tanırlar. Bu da vakitlere muhtaçtır,' dedim ve bu suretle Kir Stefanos'u bazı mertebe tesellâ eyledim. Ve bu vechile ile müteselli olarak gitti.' " (T:630).

İki eserdeki önemli farklılık Favinis'in sevgili Roksandrasına kavuştuktan sonra yaşamak üzere yerleşeceği şehir, oğluna verdiği isim ve yapacağı işlerdir. Paleologos'un Favinis'i Roksandra ile Atina'da evlenir ve yaşamının geri kalanını geçirmek üzere Evboia'da bir çiftlik satın alır. Ve yaşamının geri kalanını nasıl geçirdiğini şu sözlerle anlatır *"Zaman zaman Roksandram ile beraber abonesi olduğum Yunan gazetelerini okuyoruz, böylece toplum yararına olan işlere katkıda bulunuyor, bulunduğum yerin uzağındaki dünyayı*

18 "Κατά δυστυχίαν, επαναλαμβάνει ο πρώτος, δεν είμεθα πλέον οι ποτέ Οθωμανοί· διότι εχάσαμεν τα παλιά ήθη μας, εξευρωπαϊζόμενοι και εκθηλυζόμεοι καθημέραν. Οι αρχηγοί μας, θέλοντας να εισάξουν εις ημάς τους νόμους και τα έθτων Ευρωπαίων, μας απεγύμνωσαν από τον εθνικό χαρακτήρα μας και δεν είμεθα πλέον, ούτε Ασιανοί, ούτε Ευρωπαίοι." (E:101).

tanıyorum. Gazetecilerimizin Yunan ulusunun ilerlemesi ve menfaati uğruna yürüttükleri tartışmalar beni etkiliyordu."[19] (Y:243) Birbirini ömrünün son dönemlerinde bulmuş bu çiftin bir de oğulları olur! Yunanistan sınırları içinde doğan bu erkek çocuğu, Favinis'in büyükdedesinin adı olan Konstantinos adı ile vaftiz edilir (Y:242).

Temaşa-i Dünya'nın Favinis'i ise Roksandrası ile Atina'da evlendikten sonra ömrünün geri kalanını geçireceği çiftliği İstanbul'da, Boğaz köylerinden birinde alır. Misailidis Efendi'in Favinis'i yaptığı tercihi şu sözlerle anlatır: *"Hasılı, dünyanın hilligişinden (gıl-u gışından) de usanmış olup, bir köşe-i vahdete çekilerek, imrar-ı vakteylemek (vakit geçirmek) için Boğaziçi köylerinden birinde bir çiftlik aldım, ziraatla devam etmekte idim, zira Allahın inayeti ile toprağın insana verdiğini Padişahlar vermez"* (T:640). *Temaşa-i Dünya*'da çift, doğan çocuklarına Vasilakis adını verir.

Favinisler'in yaşamak üzere seçtikleri ülkeler, kahramanlarımızın kimliklerine, değer yargılarına uygundur. Paleologos'un Favinis'i yaşamak için Yunanistan'ı seçmiştir. Yaşadığı coğrafyanın uzağındaki gelişmeleri takip etmekte ve Yunan ulusunun başarısı ile övünmektedir. Misailidis Efendi'nin Favinis'i ise daha çok Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan bir cemaatin üyesidir. Bu nedenle yaşamını İstanbul'daki Boğaz köylerinden birinde inzivaya çekilerek sürdürür.

Favinislerin çocuklarına verdikleri iki isim Yunan toplumunda sıklıkla kullanılan isimlerdir. Bu isimlerin Yunanca'da çok kullanıldığını, aile büyüklerinin isimlerinin çocuklara verilmesinin yaygın olduğunu düşünürsek isim konusu üzerinde durulmaya değmez. Öte yandan, biri diğerinden esinlenerek yazılmış iki anlatıda çocuklara verilen isimlerin farklılığı ilgi çeker. Üstelik bu iki isim Yunanca bilen insanlar için farklı çağrışımlar yapabilir. Bu nedenle belki biraz yorumlanmalıdır. Araştırmacı Stahti, Yunanistan sınırları içinde doğan çocuğa Konstantinos ismi konmasını bu ismin yalnızca geleneksel bir isim oluşundan farklı nedenlerle açıklar. Araştırmacı, Paleologos'un bu isimle yalnız Yunanistan sınırları dışında kalan İstanbul'a değil belki birgün İstanbul'un yeniden alınabileceğine de gönderme yaptığını söyler (1995: 139). Kehyaoğlu ise kendisi de İstanbullu olan bir yazarın çocuğa Konstantinos ismi koymasının olağan olduğunu, yazarın bu isimle Megali İdea'ya gönderme yapıldığı yorumunun abartılı olduğunu belirtir (1995-96:132). Misailidis Efendi'nin romanında çocuğa konan Vasilakis isminin Türkçe anlamının Hükmeden/Kral olduğunu düşünürsek isimlerdeki farklılık nedensiz değildir. Aslında, her iki Favinis de çocuklarının adını dünya görüşlerine ve yaşayacakları topraklara uygun olarak seçmiştir. Paleologos'un Favinis'i, yeni kuru-

19 *«Ενίοτε συναναγινώσκωμεν με την Ρωξάνδραν μου, και τας Ελληνικάς Εφημερίδας, εις τας οποίας είμαι συνδρομητής, δια να ενισχύσω τας κοινωφελείς επιχειρήσεις, και δια να γνωρίζω τα του κόσμου αν και μακράν αυτού. Αί συζητήσεις των δημοσιογράφων μας μ΄ενθουσιάζουν, οσάκις τείνουσι προς υπεράσπισιν των γενικών συμφερόντων, και την πρόοδον του Έθνους.»* (E:243).

lan Yunan devletinde bir vatandaş yaşayacaktır. Bu yeni Yunan devletinde doğan çocuğunun kökleri, tıpkı kendi kökleri gibi, geçmişten gelir. Misalidis'in Favinis'i ise yaşamak için Padişahların birşeyler bahşettiği coğrafyayı seçmiştir, çocuğuna koymayı tercih ettiği isim ise seçtiği değerler sistemindeki en güçlü kişinin sıfatından türetilmiş bir isimdir.

Farklı sonlardan da anlayabileceğimiz gibi iki yazarın taşıdıkları farklı kimlikler ve hitap ettikleri okuyucu kitlesi *Polipathis* ve *Temaşa-i Dünya*'nın içeriğini de değiştirmiştir. *Polipathis* milli kimliği olan bir bireyin yaşantısını milletin diğer fertlerine anlatan bir romandır. Kahramanımız İstanbul'da, İmparatorluk sınırları içinde başlayan yaşamını modern Yunan devletinin bir bireyi olarak sonlandırmayı tercih etmiştir. *Temaşa-i Dünya*'nın Favinis'i ise Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan bir Hıristiyan olarak yaşamından hoşnut değildir, ama bir ulusun üyesi değil bir cemaatin üyesidir. Zaten bu nedenle yaşamak için Osmanlı İmparatorluğu'na karşı bağımsızlığını kazanmış Yunanistan'ı değil, İstanbul'u seçer. Paleologos kadar aydınlanmamış bir milli bilinç taşımayan Misailidis, ilk Yunan romanını olarak kabul edilen *Polipathis*'i, *Temaşa-i Dünya* olarak yeniden kurgularken geleneksel bir cemaatin okumasına uygun hale getirmiştir.

EK-I

(T:36) "Eti senin, kemiği benim"

(T:52) "Tüfenk icat oldu, mertlik bozuldu"

(T:54) "Yandım, Kerem'in arpa tarlası gibi tutuştum"

(T:57) "…iki kelise arasında kalmış 'bînamaz' gibi "

(T:116) "Kırk yıllık Yani olur mu Kâni"

(T:131) "…dağ dağa kavuşmaz insan insana kavuşur"

(T:132) "Atı alan Üsküdar'ı savuştu."

(T:199) "…beş parmak bir değildir"

(T:199) "her koyun bacağından asılır"

(T:201) "Karamanın koyunu, sonra çıkar oyunu."

(T:212) "Tatlı dil ilanı (yılanı) deliğinden çıkarır…"

(T.223) "Tilkinin otuz iki fasılı vardır, cümlesi tavuk üstüne ve ayının yetmiş iki faslı vardır topu da alıç ile armut üstüne…"

(T:242) "Allah kişiyi gördüğünden yadeylemesin…"

(T:271) "…sidik yarıştırmaya kalkışır…"

(T:301) "…hoşabın yağı kesildi…"

(T:339) "Ya Devlet başa, ya kuzgun leşe…"

(T:347) "…et iyiliği, at denize, balık bilmez ise, Halik bilir"

(T:400) "…köpeksiz köyde değneksiz gezmekliye niyet eylemiş olu-

yor…"

(T:400) "…söz anlamazsa söz dinletmek torlak sıpayı sudan geçirmek gibi güççe olacak…"

(T:401) "…fakat çaydan geçinceye değin şeytana dayı çağırmak lazım gelir…"

(T:402) "…ama rahmetten kaçarken, doluya rast oldum."

(T:405) "…dinsizin hakkından imansız gelir imiş…"

(T:405) "…süt yoğurttan mı, yoksa yoğurt sütten mi, yumurta tavuktan mı, yoksa tavuk yumurtadan mı…"

(T:424) "Zurnada peşref olmaz, ne çıkarsa bahtına"

(T:429) "Sağ elinin ettiğini sol elin tanımasın, bu surette her ne iyilik edersek, onu da gizli yapmalıyız"

(T:441) "…kim bilir kaçını çırağ çıkardılar…"

(T:460) "Tekkeyi bekleyen çorbayı içer"

(T:461) "…iki dirhem bir çekirdek oldukları halde…"

(T:479) "…delikli boncuk yerde kalmaz fetvasınca…"

(T:481) "Koyunun bulunmadığı yerde keçiye Abdürrahman çelebi çağırırlar…"

(T:504) "…kızı da kendi haline bırakırsan çalgıcıya varır derler…"

(T:541) "Keşki kediyi evvelden yırtsaydım…"

(T: 542) "Sarmısağı evermişler de kırk gün kokusu çıkmamış derler..."

(T:553) "…çingân çalar kürt oynar… "[20]

(T:554) "…sabrın encamı selamettir…"

(T:577) "…gökden ne yağar da yer götürmez?"

Kaynakça

Evangelinos Misailidis, *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya* ve *Cefakâr u Cefakeş),* Hazırlayanlar: Robert Anhegger ve Vedat Günyol, Gözden Geçirişmiş 2. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul:1988.

Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Πολυπαθής,* Hazırlayan: Άλκης Αγγέλου, Εστία, Αθήνα:2000.

Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Η Σπασμωδική Συγκριτική Γραμματολογία του Νέου Ελληνισμού και η ¨γραικοτουρκική¨ διασκευή του Πολυπαθούς του Γρ. Παλαιολόγου», Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών 11 (1995-1996) σ.125-136.

Henri Tonet *Ιστορία του Ελληνικού Μυθιστορήματος*, (Μεταφ.Μαρίνα

20 Orijinalde her iki kelimenin de baş harfler küçük harfle yazılmış.

Καραμάνου), εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα: 2001.

Πηνελόπη Στάθη, «Οι περιπέτειες του Πολυπαθούς του Γρ. Παλαιολόγου», Μνήμων 17 (1995) α-131-145.

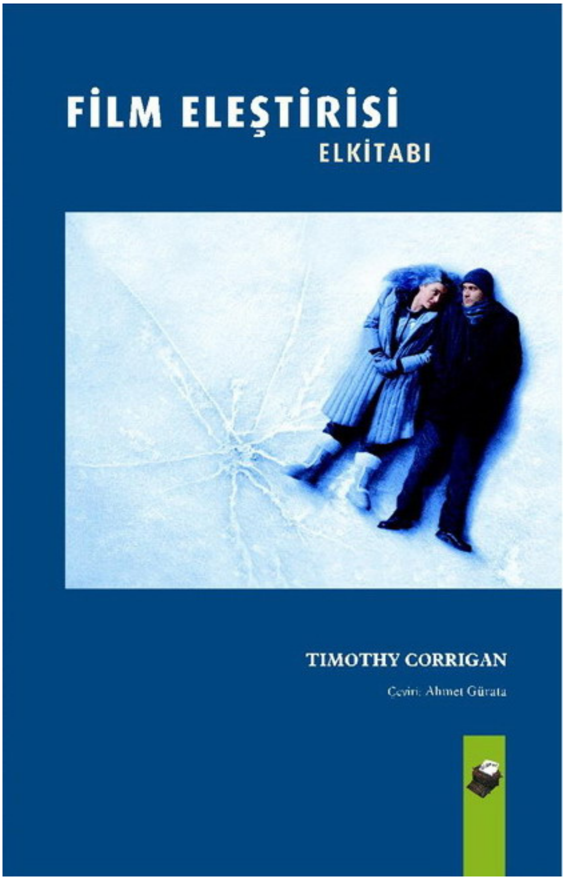
Robert P. Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900),* Bilgi Yayınevi, Ankara:1984.

Özet: Batılı bir tür olan roman, Osmanlı ve Yunan edebiyatlarına 19. yüzyılda girmiştir. İlk romanların yazıldığı ve okunduğu Osmanlı ve Yunan toplumları ise birbirlerinden bir hayli farklı tarihi ve sosyal değişimlerin eşiğindedirler. Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yayımlanan ilk romanlardan biri *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* tam anlamıyla orijinal bir eser değildir. Kulalı Evangelinos Misailidis Efendi, Grigorios Paleologos'un ilk defa 1839 yılında Atina'da Yunanca olarak yayımlanan *Polipathis* adlı romanını yeniden kurgulamış ve *Temaşa-i Dünya*'yı kendi orijinal eseriymiş gibi 1871-72 yılında İstanbul'da yayımlamıştır. Bu makalede Yunanlılar için yazılan bir romanın niçin Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan okuyucu kitlesine hitap ettiği ve *Temaşa-i Dünya* olurken geçirdiği değişimlere değinilecektir.

Anahtar sözcükler: Yunan edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu, ilk roman, milli anlatı, *Polipathis*, *Temaşa-i Dünya*.

Abstract: 19th century marks the time when 'novel' enters from west into Turkish and Greek literature. At that time, Ottoman and Greek societies were at the brink of very diverse historical and social changes. *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş,* among the first novels published in the Ottoman Empire is not a genuine novel in the proper sense. Evangelinos Misailidis Efendi from Kula, re-edited *Polyapthis*, the Greek novel written by Grigorios Paleologos at Athens in 1839, and published *Temaşa-i Dünya* as if it was his original work in Istanbul in 1871–72. This article will investigate why a novel written for the Greeks has an impact on the readers who live within the boundaries of the Ottoman Empire, and the transition it had during *Temasa-i Dunya*.

Key words: Greek Literature, Ottoman Empire, first novel, national narrative, *Polypathis*, *Temasa-i Dunya*.



FİLM ELEŞTİRİSİ
El Kitabı
[Dipnot Kitapevi]
Tımothy Corrıgan
Çeviri: Ahmet Gürata

Dünyada Sinema kitapları arasında en çok satanlar arasında yer alan Film Eleştirisi El Kitabı, okuyucusuna sinema üzerine eleştirel düşünme ve yazma konusunda bilgi sunmayı hedeflemektedir.

Farklı türlerdeki film eleştirilerinden örneklere yer verilen bu pratik kılavuzda, sinemayla ilgili olarak not alma aşamasından, eleştiri ve makale yazımına kadar her şey yer alıyor.

Kitapta,tanıtma yazılarından kuramsal makalelere, film çözümlemesinin planlı bir süreçte nasıl yazılabileceğine dair önemli ipuçları bulunuyor.

Sinema konusundaki araştırmalara giriş işlevi gören bu kitap, sinemayla ilgili kavramları ve başlıca film kuramlarını tanıtıyor.

Kitap iletişim ve sinema öğrencilerine olduğu kadar, sinema üzerine düşünmek,iki çift laf etmek ve eleştirel yaklaşmak isteyen herkese hitap ediyor.

Kültüre Yeniden Bakmak

Çağdaş DEMREN*

Antropolojik anlamda "kültür" uzun zamandır can çekişiyor. Bir kavram olarak varlığıyla başı belada. Kavram üzerinden süregelen tartışmalar birbirini izliyor. Kimisi onu sosyal ve beşeri bilimler literatüründen kaldıralım diyor, kimisi ona yeni bir içerik ve kılıf uydurmaya veya onu başka bir kavramla ikame etmeye çalışıyor, bunların yanında kimisi de hakkını verelim diyor. Bir tartışmalar dumanında göz gözü görmüyor. Ama tüm farklı görüşler dönüp dolaşıp onun dolayımından geçiyor ve onsuz yapamıyor. Yerine konulmaya çalışılan kavramlar da onun anlam zenginliğini karşılayamamakta, yeni bir anlam ortaya koyamamakta. Bu bağlamda "kültür" kavramının reddedilemeyeceği aşikardır. Bu noktada, söylendiği gibi kavrama farklı bir biçim vermeye veya onun yerine başka bir şey koymaya çalışmaktan ziyade bizim ona olan bakış açımıza ve baktığımız uzama yeni bir yorum getirmek daha uygun olacaktır.

Antropoloji bağlamında "kültür" kavramına iki boyutlu yaklaşılabilir. Her kavram gibi "kültür"de bir soyutlamadır. Ama diğer birçok kavramın göstereni olmadığı büyük bir yaşam alanını kapsar. Belki de "insan" kavramıyla diğerlerinin hiç olmadığı kadar iç içe geçmiş ve onun varlık alanını betimler olmuştur. Soyut ve belirsiz bir kavram olmasına rağmen oldukça somut ve gündelik olanı belirtir aslında. Yaşanılanın göstereni olduğu için de "somut"tur. Onun bu iki boyutluluğu diğer birçok kavramdan daha çok içermesi ona yeniden bakmayı gerektirir. Kültür kavramına genelde bu iki boyutluluğundan ziyade belli ikilikler çerçevesinde bakılmıştır: Kültür/doğa, kültür/biyoloji gibi. Antropolojik yazında genelde kültür, bir şeylere karşıt olarak konumlandırılmış, nelere karşıt olduğu onun içeriğini de şekillendirmiştir. Kültürün insanı, insanın da kültürü varkıldığı düşünüldüğünden, bu bağıntının dışında kalan alanların onun kapsamına girmediği, ona harici olduğu var-

* Yrd. Doç Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Antropoloji Bölümü, demrencagdas@yahoo.com

sayılmıştır. Kültür, doğayla bağlantılı ama onun dışında, insanın iradesiyle yarattığı ve işgal ettiği bir alan olarak tasavvur edilmiştir. Doğanın işleyişindeki nitelikler kültür için söz konusu olamaz bu düşünceye göre. Önce doğa varolmuştur sonra kültür ve bunların arasında hiyerarşik bir ilişki varmış gibi davranılır. Kültür doğa karşısında ya iradi bir konumdadır ya da savunmacı. Bu hiyerarşik ilişkide kültür iradedir, doğa çevre. İnsan doğanın yarattıklarına, sunduklarına karşılık başka şeyler yaratır. Doğaya anlamını veren ya da doğaya bir irade dayatan da yapılan bu başka şeylerdir. Doğa bu ilişki içerisinde ya pasif bir konumdadır ya da saldırgan veya tâlepkar. Yani ya insanın eyleyebileceği bir uzam sunar ya da insanın kendisini savunmasını, korumasını ve onu kontrol etmesini gerektiren bir belirsizlikler diyarıdır. Kültürün bu şekilde doğanın üzerine inşa edilen bir gerçeklik olarak algılanmasının onun içeriğini daralttığı, onu kalıplaştırdığı ve tartışılır hale getirdiği söylenebilir.

Kültürün düşünülen bu veçhesi belki de onun en çok tartışılan ve eleştirilen diğer bir veçhesiyle doğrudan bağlantılıdır: Onun belli bir sınır dahilinde, aynı bir ada gibi bir bütünü oluşturduğu düşüncesi. Bu düşüncenin en temel savunucularından biri ve belki de onun kuramlaştırılmasında başlıca rolü oynamış kişi Malinowski'dir. Malinowski'ye göre (1992:66) kültür,

> "…kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan *tümel bütündür*. İster çok basit, ilkel bir kültürle, ister olağanüstü karmaşık ve gelişmiş bir kültürle uğraşalım, her zaman, büyük, kısmen maddi, kısmen insanlardan oluşan, kısmen de manevi bir *aygıtla* karşılaşırız; bu aygıt insanın karşı karşıya kaldığı özel ve somut problemlerle başa çıkmasını sağlar. Bu problemler, insanın en çeşitli organik ihtiyaçların boyunduruğunda olan bir bedene sahip olması gerçeğinden ve ona işlemesi için gerekli hammaddeyi vererek hem en iyi dostu, hem de birçok düşman gücü içinde saklayarak en tehlikeli rakibi olan bir çevrede yaşaması olgusundan doğar" (italikler bana ait).

Malinowski, insanın bir hayvan türü olarak belirli biyolojik ihtiyaçlarla dünyaya geldiğini ve varolduğunu söyler. Bunlar hayatta kalmak, türünün korunması, beslenme, barınma, çoğalma ve hijyen v.b. ihtiyaçlarıdır. Bunlar insanoğlunun önünde birer problem olarak sürekli durmakta ve çözülmesi gerekmektedir. Bunlar, "kültür" diyebileceğimiz ikinci ve yapay bir çevrenin kurulmasıyla çözülür. Bu çevre sürekli yeniden üretilmek, korunmak ve işletilmek ister (1992:66). Yani kültür dediğimiz *aygıt* ya da *bütün,* bahsedilen biyolojik ihtiyaçların giderilmesi ya da karşılanması üzerine kurulmuştur bu düşüncede. Kültür, bu bağlamda insandaki biyolojik ihtiyaçların devamını sağlarken bir yandan da onları düzenleyen, dizginleyen bir deva, bir çare gibidir de. Bu anlamda diğer hayvanların yaşamlarını sağlayan güdülerin rolünü oynar ama kesinlikle onların karşılığı değildir. Çünkü insanların kültürün do-

Bronislaw Malinowski (1884-1942)

layımıyla bu güdülerini denetleyebildikleri, bastırabildikleri ve diğer canlılara göre çok daha "üstün" ve "kompleks" bir varlık alanı meydana getirdikleri düşünülür. Bu anlamda kültür psikolojiyi de denetler; onunla da hiyerarşik bir ilişkisi ve bağıntısı vardır. Psikoloji de biyolojinin açmazlarında tıkanmıştır, kültür de onun anahtarıdır buna göre. Bu anahtar sınırları belli, nedenleri belli ve sonuçları belli bir bütünlüğe sahiptir bu bağlamda. Kültür, araştırmacının saptanabilir bir nesnesidir. Bu anlayış, kültürün saptanabilir belli ölçütleri olduğunu ileri sürer. Malinowski bu konudaki görüşlerini kendisini eleştirenlere karşı hararetle savunurken şunları söylemekteydi:

> " …kültür bize hiçbir zaman, kısa süre önce birkaç yetkili antropoloğun gösterdiği şekilde "bölük pörçük paçavralardan oluşan yamalı bir bohça" gibi görünmez. "Kültür fenomenleri için genel bir ölçü bulunamaz" görüşünü ve "kültür sürecinin yasaları belirsiz, anlamsız ve yararsızdır" iddiasını püskürtebileceğiz"(1992:67-68).

Kültür bu düşünce içerisinde kendi içinde saptanabilir sınırları olan, doğal ve biyolojik süreçlerle ilişkili fakat farklı kurallara sahip bir varlık alanıymışçasına ele alınır. Onun kendine has saptanabilir yasaları vardır ve belli kurallar ve ölçütler içerisinde işler. Bu nedenle araştırmacının yani antropoloğun saptamalarına ve müdahalelerine açıktır. Neredeyse üzerinde deney yapılabilir bir niteliğe bürünür bu bağlamda. Kültür içgüdülerin ve psikolojik dalgalanmaların karşısındadır. Belli nedenleri ve sonuçları vardır bu tarz düşünenlere göre. Kültürün bu tür algılanması, "kültür"ü en çok tartışılan kavramlardan biri haline getirmiştir. Onun reddedilmesi yahut terk edilmesi gerektiği kararına yol açmıştır.

Kültür ve imgesinin terk edilmemesi gerekir ama onu bu donuklaştırıcı ve hareketsiz kılan yaklaşımlardan da uzaklaştırmalıdır. Ona yeni bir kıyafet dikmek veya alternatif bir kavram koymak yerine ona baktığımız uzamı algılama biçimimizi dönüştürmeye çalışmak onun da dönüşümünü sağlayacaktır.

Kültürün Farklı Veçheleri

Antropolog Eric Wolf, kültür kavramının değerinin yöntembilimsel anlamda olduğunu söylemektedir. "Kültür", kavramı araştırmaya başlarken ki soruşturmalarımızda bir başlangıç noktasını oluşturur. Toplumsal bağıntıla-

rı gösterir, bu bağıntıların ne olabileceğini ve olup olamayacağını keşfederken düşünmemizi sağlar ve işler. Yani biz çalışmaya başlarken bize hizmet etmeye başlar (2001:308). Diğer bir deyişle araştırmamız veya soruşturmamız sırasında karşılaştığımız yolları veya olayları belirten anahtar bir kavramdır. Kültür sadece yöntembilimsel açıdan kullanışlı değil, anlamı bakımından da oldukça kapsamlıdır. Her ne kadar kapsamının genişliği açısından eleştiriye uğrasa da, aksine kapsamı onun zenginliğidir. "Kültür" kavramı, Terry Eagleton'ın işaret ettiği üzere etimolojik açıdan bir kültür/doğa karşıtlığını değil aksine bir kültür/doğa birlikteliğini veya iç içeliğini barındırır. Kültür etimolojik açıdan doğadan türemiş bir kavramdır. Özgün anlamlarından birisi, "çiftçilik" ya da doğal gelişme eğilimidir (2005:9-10). Eagleton, kültürün İngilizce karşılığından yola çıkarak, "insan faaliyetlerinin en inceliklisine işaret eden kelimemizi emek ve tarımdan (agriculture), gelişim (cultivation) ve üründen (crops) alırız" demektedir (2005:9). Kültür kavramı bir doğal gelişme anlamını içinde barındırdığından dolayı, inşa edilmiş ve doğal olanı da gösterir. Hem bizim ötemizde bir doğanın, maddesel bir boyutun olduğunu, hem de bu maddesel dünyanın insan pratiği ve deneyimleri doğrultusunda anlamlı bir hale getirilmesine yani inşa edilmesine vurgu yapar. Eagleton bu noktada şöyle devam eder, "öyleyse asıl mesele, kültür-doğa karşıtlığının yapıçözüme uğratılmasından çok "kültür" teriminin zaten böyle bir yapıçözüm olduğunun fark edilmesidir…Doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir" (2005:11). Doğa kendisini aşacak ya da eklenecek süreçlerin araçlarını kendisi üretir. Kültür, emeği oluşturan doğayla kendisi arasındaki alışverişten türer. Kültür ancak doğadan aldığı hammaddelerle ona bir şeyler ekleyebilir. Bu anlamda organiktir de. Kültür hem örgütle(n)meye hem de kendiliğinden büyümeye ve gelişmeye de işaret eder. Yani kültür hem yap(ıl)mayı hem de bir kendiliğindenliği içerir (2005:12-13). Bu bağlamda "kültür"ün doğadan kopuk olmadığı, aksine gerek etimolojik anlamda, gerekse de göstergesi olduğu varlık alanıyla doğanın bir bütünleyeni ve parçası olduğu gerçeğini kabul etmek gerekir. Kültür genelde söylenildiği gibi insanı diğer canlılardan ayıran bir gerçeklikten çok onu diğer canlılara yakınsayan ve bağlayan bir niteliktir.

Malinowski'nin bütüncül, saptanabilir, kendi içinde başlayıp biten "kültür" düşüncesine karşı kültürün parçalardan oluştuğunu söyleyenler de vardır. Robert Levine, kültürleri birer "parça ve yama" olarak kavramaktan bahseder (1990:72). Levine, kültürleri dile benzetir. İnsanlar birbirlerinden farklı konuşurlar ama verili bir dili konuşanlarda ilk karşılaşmalarında birbirlerini anlarlar. Bu karşılıklı anlaşma, telaffuz ve gramer hakkındaki belirgin oydaşmadan kaynaklanır. Dilbilimciler bir incelemeden ziyade birkaç muhataba bakarak bu yaygın olan kuralları keşfedebilirler. Levine'a göre aynı şey kültür için de söylenebilir. Toplumda sembollerin paylaşımı anlamında yine bir oydaşma söz konusudur. Bu oydaşma da muhataplar arasında bir tekrarı üretir. Bireyler her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar da dolayımıyla iletişime geçtikleri semboller ve temsillerin ortak bir kavrayışına sahiptirler. Bu ortak kavranış olmadan bir toplumsal iletişim veya topluluk söz konusu ola-

maz. İnsanlar arasında davranış ve tavırlarda değişkenlikler olsa da toplumsal iletişimdeki mesajların kodlanması ve deşifre edilmesi için bir oydaşma gereklidir (1990:73). Bu tür bir algılamada kültür, saptanabilir neden ve sonuçları olan bir bütün değil, insanların üzerinde ortaklığa sahip olduğu, belli tekrarları içeren semboller ve kodlardan oluşan bir ağ gibidir. Bu anlamda kültür parçasaldır.

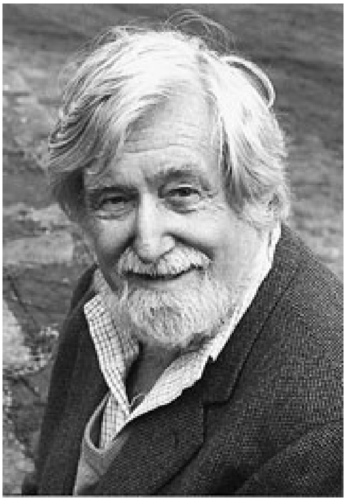
Geertz'de farklı bir kültür anlayışının olması gerektiğini dile getirir:

> "Ellilerin başında işime başladığımda antropolojik pratiğin "orada bir yerlerde bir kültür var ve senin işin ne olduğunu gelip bize anlatmak" kavranışı yeni yeni sorgulanmaya başlıyordu, o da alanın dışından. Yaklaşık on yıl sonra Kuzey Afrika'ya geçtiğimde şüpheler biraz daha güçlenmişti ve çok daha fazlası içeridendi… Kültürü, inanç ve davranışı soyutlanabilir bir şablonda şekillendiren muazzam ve nedensel bir kuvvet olarak kavramanın -ki buna pasta bıçağı görüşü denir- ne böyle meseleleri araştırmada ne de insanın bu meseleler üzerinde düşündükten sonra elde ettiğini iddia ettiği şeyleri anlatmada pek de kullanışlı olmadığını fark etmek ise biraz daha uzun sürdü. Çok daha az oranda kas gücüne dayanan, çok daha fazla oranda tepkici bir şeye ihtiyaç vardır, sorgulayıcı, alaycı, takipçi bir şeye, ipuçlarına, belirsizliklere, beklenmedik durumlara ve noksanlıklara daha duyarlı bir şeye" (2001:57-58).

Geertz, insanı kendi ördüğü anlam ağlarında asılı kalmış bir hayvana benzetir. Kültür de bu ağın kendisidir. Onun analizi bir yasa arayışındaki deneysel bir bilimle değil, anlam arayışındaki bir yorumlamayla olacaktır. Yüzeyde muammalı görünen toplumsal ifadelerin yorumlanmasıdır önemli olan (1973:5). Ortner, Geertz'ın kültür kavrayışının iki boyutu olduğunu belirtir. Bunlardan birisi, Ortner'ın deyimiyle özgül bir grup insanın ethosu veya dünya görüşü anlamındaki klasik Amerikan kültür kavramı, diğer boyutta Wittgenstein'dan esinlenen, anlamın ve öznelliğin toplumsal dünyada gömülü olan sembolik süreçler dolayımıyla inşasını vurgulayan kültürel sürecin felsefi ve edebi kuramıdır (2006:112).

"Kültür" kavramına saldırılar yukarıda belirtilen ilk boyut üzerinden olmuştur. Özgül grupların kendilerine ait özgül kültürlere sahip olduğu ve bu kültürün grubun tüm üyelerince paylaşıldığı düşüncesi fazla türdeş, fazla benzer olmakla eleştirilmiştir. Toplumsal farklılıkların ve toplumsal eşitsizliğin olduğu bir dünyada herkesin aynı dünya görüşünü ve yönelimini nasıl paylaştığı sorusu ortaya atılmıştır. Bu türdeşliğin ve farklılığın olmayışının özcülüğe kadar varabileceği, herkesin bir şeyi yaparken ya da yaşarken aynı öze sahip olduklarının varsayılabileceği belirtilmiştir. Ortner'a göre Geertz tamamen bunun farkındadır ve buna karşı çıkmaktadır. Ama "kültür" kavramı da reddedilemez, kültür gerçektir ve onu yok sayanlar kafalarını kuma gömmektedirler. Bu nedenle Geertz kültürel çizgiler arasında yeni diyaloglar açmak is-

temiştir (2006.112-113).



Clifford Geertz
(1926-2006)

Ortner, Geertz'ın düşüncelerini paylaşmakla beraber bunun yeterli olmadığını kültür kavramının daha çok siyasal bir boyutu olan bir savunmasının yapılması gerektiğini söylemektedir. Kültür kavramı her ne kadar kendi içerisinde özselleştirici bir potansiyeli barındırsa da, onun iktidarın işleyişlerini ve güçsüzlerin kaynaklarını anlamaktaki eleştirel siyasal değerini tanımak gerekir. İktidarın tarafından baktığımızda, kültürü oluşturan anlamları ve sembolleri ideolojik, egemenliğin süreçlerinin ve güçlerinin bir parçası olarak anlayabiliriz. Tabi olanların tarafından baktığımızdaysa kültür, her ne kadar hükmedilseler ve marjinalize edilseler de, kendileri için anlamlı bir yaşam çabasındaki özne ve grupların yerel dünyaları olarak ele alınabilir Ortner'a göre. Kültür burada da klasik Amerikan anlamında kullanılmakla beraber, direnmeyi, uyumsuzlukları, hükümranlığın sınırlarında anlamlı bir yaşamı kurma çabalarını da içerir. Ortner, kültür kavramını aslen tehlikeli ve muhafazakar bir kavram olarak görmenin yanlış olacağını, kendi tartıştığı bağlamda siyasi bir eleştiriyi de içerecek şekilde esneyebileceğini ve güçlü bir kavram olduğunu söylemektedir (2006:113-114).

Chodorow ise, Geertz'i yöntembiliminde tüm önemi kültürel anlamlara verirken, kişisel anlamaları göz ardı ettiği veya önemsiz saydığı için eleştirir. İnsanların belli semboller ve göndergede bulunduğu anlamlar üzerinden ve belli toplumsal konum ve kategoriler vasıtasıyla etkileşime geçtiklerini vurgularken, deneyimlenen yaşam biçimleri olarak öznel anlamları ve bu kategorilerin tözel içeriklerini dikkate almadığını vurgular (2007.154-158). Chodorow'a göre Geertz çalışmalarını "herhangi bir tekil bir kişinin kültürel kategorilere ilişkin deneyimi üzerinde durmayarak veya bir kültürdeki farklı insanların kültürel anlamları nasıl farklı biçimlerde yaşadığını inceleme kapsamına almayarak sürdürür" (2007:156). Geertz, kendi deyimiyle "fail odaklı" bir açıklama yaptığını söylemesine rağmen, aslında faili dışlıyordur. Chodorow, Geertz ve diğer antropologları kastederek önemli bir saptamada bulunur: "Kültürel anlamla kişisel anlam sadece etnografların (veya psikanalistlerin) zihninde karşıttırlar. İnsan ruhunda iç içe geçmişlerdir ve öznel anlamı oluşturma yönünde ilerlerler" (2007:157). Yani kendilikler sadece kültürel anlam örüntüleriyle değil, en az onun kadar önemli olan öznel duygular ve iç yaşamlarla da üretilir ve bunlar insanlarda karışmış veya iç içe bir şekilde bulunurlar. Bu bağlamda kültürün psikoloji karşıtı bir yapılanma olduğunu da söyleyemeyiz; tam aksine kültür psiko-dinamik süreçlerle karmaşık bir etkileşim içerisindedir, hatta bireyler dolayımıyla iç içe geçmiştir. Kültürün duyguları

ve dürtüleri biçimlendirdiği kadar, duygu ve dürtüler de öznel deneyimler üzerinden kültürün yaşanma şeklini etkiler.

Duygu ve dürtüler belli bir failliği oluşturur veya doğurur. Talal Asad, failliği bu bağlamda farklı bir şekilde yorumlar. Asad, kendi tartışması bağlamında acı hissini veya duygusunu ele alır. Acının "basitçe bir eylem nedeni olmayıp bizatihi bir eylem türü de olmasının mümkün" olup olmadığı sorusunu sorar (2007:86). Birçok antropolojik çalışmada bilinçli niyetin faillik açısından merkezi bir önemde olduğunu belirtir. Buradaki varsayımın failin "tek bir tarihsel doğrultuda – kendi kendini daha fazla güçlendirme ve acıyı azaltma doğrultusunda – hareket edecek yeteneğe ve arzuya sahip" olduğu seküler bir metafiziğe dayandığını savunur. Halbuki failliğin her zaman belli bir kasıt, plan veya niyeti içermesi gerekmediğini, failliğin sahip olabileceği anlamların kişilerle, şeylerle, kişinin kendisiyle belirli ilişki kurma tarzlarına bağlı olarak değişebileceğini vurgular (2007:97-98). Antropologlar da dahil birçok kimsenin şöyle bir seküler düşünceye sahip olduğunu söyler: İnsan ya kendisini temsil eden ve öne süren bir fail olarak ya da çeşitli durumlar karşısında pasif bir nesne olarak konumlandırılır. Ona göre, bir kişinin ıstırap çektiğini belirttiğimizde, insanın acı karşısında pasif bir konumda olduğunu ve onu aşmaya çabalaması gerektiğini varsaydığımızı belirtir. Halbuki acı Asad'a göre, salt pasif bir durum değil, aksine bizzat failleştirici bir durumda olabilir (2007:98). Yani Asad'a göre, seküler düşüncede, kişi ıstırap çeker, ıstırap *çekilendir,* kişi ancak bunu aşmak ve güçlenmek için bir eyleme geçerse ancak o noktada bir fail olur, kişi pasif de kalabilir. Asad ise, acının bizzat eylemin kendisi olduğunu ve failliği içerdiğini vurgulamaktadır. O, acının "zamanda bulunan faal, pratik bir ilişki" olduğunu, "bizatihi ilişki yaşama tarzı" olduğunu savunmaktadır (2007:103-104). Acı, kişiler arasında paylaşılan, hatta bir ilişki olarak yaşanılan bir süreçtir. İnsan karşısındakinin acısını paylaşmakla yetinmez, onu *hisseder.* Bunu hissederken de önceden bunu hissedeyim mi, hissetmeyim mi diye düşünmez, sadece hisseder ve paylaşır. Asad, bu noktada faillikle bilinçlilik arasında kurulan seküler düşünceye karşı çıkar. Çünkü birinin acısını hissetmek, bir ilişkiye geçiştir ve bir failliktir.

Bu anlatılanlar üzerinden düşünüldüğünde kültür üzerine farklı bir bakış açısı ortaya koymamız gerektiği ortaya çıkmaktadır. Kültürün artık homojen bir bütünlüğü veya tamlığı gösteremeyeceği, belli saptanabilir yasalara ve sınırlara sahip olmadığı ortadır. Ona doğanın ve insanın iç dünyasının veya psikolojisinin üzerinde bir üstünlük ya da ayrıcalık atfedemeyiz. Kültüre gerek doğayla olan iç içeliği gerekse de insan duyguları ve dürtüleri bağlamında yeniden bakılması gerekmektedir.

Çokboyutlu Bir Kültür Anlayışı

Öncelikle şunu ortaya koymak gerekir: Kültür, olan biten bir şey yani bir olgu olmaktan ziyade süregelen bir süreçtir. Bunu bazı araştırmacılar ve antropologlar farklı bağlamlarda dile getirmektedirler. Örneğin Eric Wolf bu süreçselliğe vurgu yapar ve şöyle bir tanımlama ortaya koyar: Kültür içerisin-

Claude Lévi-Strauss
(1908)

de kültürel yapılanma, yeniden yapılanma ve tahribat devam edegelen süreçlerdir, fakat daha büyük tarihsel alanlar ve arenalar içerisinde yer alır. Bu arenalar, sıra ile hareketlenmiş toplumsal emek biçimlerinin işlemesi ve bunun toplumsal öbekler (constellations) içerisinde ve arasında dahili ve harici olarak doğurduğu çatışmalar tarafından şekillenir. Bu işlemeler ve onların doğurduğu çatışmalarda ideoloji yapımı ve ideoloji yapılmaması oyunu yaşamsal bir rol oynar (2001:318). Kültürel biçimler ve bu biçimlerin serileri bu süreçte oyuna koyulur, fakat onların önemini anlayabilmek için görünürdeki anlamlarının daha ötesine geçmek gerekir. Onları hareketlenmiş toplumsal emek biçimlerinin doğurduğu güçleri somutlamak üzere kurulmuş insan yapıları olarak anlamak gerekir. Onlar statik ve tüm zamanlar için verili değildir; geçerli biçimin gerilimlerini vücuda getirir; süregelen toplumsal düzenleme ve parçalanma süreçlerinin nesnesidirler (2001:319). Wolf bu yaklaşımında kültürü, insan emeğinin hareketliliğindeki ve biçimlenmesindeki gerilimlere ve çatışmalara bağlı olarak ortaya çıkan bir yapılanma, bir süreçsellik olarak ele alır.

Michel de Certeau de kültürün daha çok bir üretim mi, yoksa bir miras mı olduğu konusundaki tartışmada, "biri sürekli olarak diğerini unutturan iki biçim arasında" gidip gelişini şöyle ifade eder:

> "Kültür bir yandan süregelendir, diğer yandan da icat edilen. Bir tarafta hem güncel hem de bin yıllardır süren, zihniyetlerin, gerçekliklerin ve toplumsal ritüelleşmelerin derinliğinde biriken yavaşlıklar, gizlilikler ve gecikmeler; kapalı, inatçı, gündelik davranışlara gömülmüş yaşam. Diğer tarafta ise sapmalar, gelecekteki nesillerin art arda kendi işlenmiş kültürlerini çıkaracakları bir yaratıcılığın payları. Kültür, dünün devrimlerinin görünmeden, pratiklerin içine sığınmış bir halde uyudukları -ama ateşböceklerinin, bazen de büyük gece kuşlarının, başka bir günün şansını hazırlayan belirişlerin ve yaratıların gezindiği- bir gecedir" (akt. Bayart 1999:68).

Bu tanımları veya açılımları takip ederek kültüre olan bakış açımızı zamansal bir perspektif üzerinden geliştirmenin ve süreçlerle kavrama-

nın daha sağlıklı olabileceği ileri sürülebilir. Böylece kültürün belli ikilikler (farklılık-evrensellik, ilkel-uygar v.b.) arasındaki salınımının önüne geçilebileceği düşünülebilir.

Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren kültürel tartışmalarda bir "farklılık" vurgusu ön plana çıkmıştır. Bu vurguya göre, insanlar varoluşlarını belli anlamlar üzerine ve bu anlamlar dolayımıyla inşa etmekte, bu anlamlar da her toplulukta veya grupta farklılıkları doğurmakta ve o grubun asli unsurlarından birisi haline gelmektedir. Bu noktada evrensellikler söz konusu olamaz, varsa bile sadece yanıltıcı veya genellemelerden ibarettir. Örneğin çokkültürlülük böyle bir vurguya karşı gelir. Genelde bir ulusla ve benzerlikle özdeşleştirilen kültür (veya uygarlık) kavramına karşı çokkültürlülük parçalılığı ve farklılığı yüceltir. Çokkültürlü görüşe göre her azınlığın kültürü kendi üyelerinin gözünde hakikaten farklıdır. Farklı kültürlere sahip olmaları onları kendileri kılar (Kuper 1999:234). Çokkültürcülüğün en temel problemi farklılık kültüdür. James Clifford'a göre kültür, gerçek bir farklılık yaratmak için grupların süregiden ehliyetidir. Bu nedenle kavramın farklılaştırıcı ve göreli işlevlerini korurken, insanların ortak paydalarından ve kozmopolit esasların farzedişlerinden kaçınılmalıdır. Bu duruma birçok itiraz dile getirilebilir. Örneğin Levi Strauss'a göre, birçok insan kendi tekliğini ve diğerlerinin farklılığını vurgularken, diğerlerinin geleneklerini korkunç ve lekeli görme ve taşıyıcılarını da tam bir insan olarak görmeme eğilimindedir (akt.Kuper 1999:242). Farklılıktaki ve üstünlüğe olan bu inanç kullanışlı bir yanılsamadır fakat bir yanılsama olarak da kalacaktır. Levi Strauss, antropologları insanlar arasındaki farklılıkları değerlerin kültürel olarak değişken olduğundan dolayı tek bir ölçek üzerinde göstermemeleri gerektiği ve aynı zamanda insan farklılıklarının ortak bir temelde kaydedilmiş olduğunu kabul etmeleri konusunda uyarmaktadır. İnsan birliğinin ölçüsü, öğrenme, ödünç alma ve özümseme ortak yeteneğimizdir. Dünya tarihindeki büyük kırılmalar dünyanın farklı yerlerinde gerçekleştirilmişlerdir. Her kültür çokkültüreldir. Levi Strauss'a göre, sonuçta her kültür, ilk başından beri farklı oranlarda olmakla birlikte karışımların ve ödünç almaların bir sonucudur. Bu anlamda, karşılıklı ilişkilerimize dayanan paylaştığımız şeylerdir aramızdaki farklılıkları yaratan. Çeşitli grupların tecridinden ziyade onları bağlayan ilişkilerin bir işlevidir. (akt.Kuper 1999:243). Diğer önemli bir uyarı da Suavi Aydın'dan gelmektedir. Aydın, bu "fark" kavramının kutsanmasının ve yüceltilmesinin yeni bir oryantalizme yol açacağını belirterek bunun tehlikeli sonuçlarına değinmektedir. Bu yeni oryantalizm de, eski Doğu-Batı karşıtlığına bağlı olan bir biz ve ötekiler anlayışının yerine, çok kültürlü bir alan içerisinde çoğullaşmış bir biz -ötekiler ayrımı ortaya konmaktadır. Bu yeni oryantalizm de eski Doğu mitinin yerine süslendirilmiş bir "Afrika-Asya" miti konmuştur (Aydın 2002:41-45). Bu bağlamda tüm kültürlerin farklılıklarına bağlı olarak "biricik" oldukları, bu biricikliğin de "tartışılamaz" olduğu ve ters bir yönden bir etnosantrizmi doğurduğu söylenebilir. Afrikalı'nın siyah teni ve gırtlaktan gelen yanık sesi, eskiden onun Beyaz'a olan "tabiliğinin" göstergesiyken, şimdi "farklılığının" ana malzemesidir.

Tekrar, bu bahsedilen eleştiri ve uyarıları da dikkate alarak kendi "kültür" önerimize dönelim. Kültürün bir süreç olarak algılanması ve onun bir zaman perspektifi içerisinde ele alınması gerektiği söylenebilir. Kültürü, insan yaşamı içerisinde geçmiş - bugün - gelecek algısı üzerinden değerlendirmek gerekir. Bu zamansal algı üzerinde varolan bir potansiyel olarak da düşünülebilir kültür. Kültür, durağan bir şey değildir, hareketseldir. Varlığını bu zaman içerisindeki hareketliliğine borçludur. Bu hareketsellik üretim ve yeniden üretim ve tahribat anlamında insanın doğayla olan birlikteliğini de, insanın duygu ve dürtülerinin oluşturduğu iç dünyasındaki oluşumları da kapsar. Kültür, bu hareketselliği içinde doğadan ve insanın psiko-dinamik yapısından kopmuş bir şey değildir; aksine onlarla iç içe geçmiş ve bütünleşmiştir. Fakat bu kendini sürekli tekrar eden doğrusal bir hareketlilik değildir. Kendi içinde öngörülmeyeni de barındırır.

Kültürü, Talal Asad'ın acı ve faillik arasındaki ilişkiyi yorumlaması üzerinden okuyabiliriz. Asad'ın yukarıda acı için söylediklerini insana dair tüm diğer hissiyatlar içinde söyleyebiliriz. Yani her insan bir duyguyu veya dürtüyü hissettiğinde zaten faildir, bunu hissedeyim mi hissetmeyim mi diye düşünmez ve bu hissi diğerleriyle bir ilişkisellik içerisinde yaşar. Bu dürtüler öngörülemeyebilir ama bu onların yaşanmasını ve bir ilişki oluşturmasını engellemez. Duygular, dürtüler yani kısaca hisler birer potansiyeldir. Duyguların ve hissiyatların zaman içinde birikmesiyle belli ilişki tarzları, ortaklıklar ve faillikler ortaya çıkar. Bu ilişkiler süreçseldir, her an değişebilirler, belli bir yapılanmayı veya örüntüyü sürdürseler de, kendi içlerinde daima bir öngörülemeyeni barındırırlar. Belli bir an durup, belli bir an üzerinden geriye bakıp tasavvur ettiğimizde aklımıza gelen olaylar ve ilişkiler silsilesidir kültür. Biz de bu ilişkilerin birer parçası olduğumuz için hızla giden bu akışkanlığın içerisinde olayları belli örüntüler ve kategorilendirmeler içerisinde algılarız. Bu anlar geçmişin birikimlerini, geleceğin öngörülemeyen potansiyellerini barındırır.

Kültürün bu zamansallık içerisinde bir diyalektikle varolduğu pekala söylenebilir. Kültür, hem öngörülemeyeni barındırır içinde, hem de öngörülemeyeni insan zihni veya algısı için öngörülebilir kılar. Hayatı nakledilebilir, dolayısıyla dayanılabilir kılar insan için. Hislerin doğaya karıştığı, hislerin üretim ve ilişkilerine dönüştüğü yerdedir kültür. Bu nedenle üretim ilişkilerinin tarihi, hislerin tarihinden bağımsız değildir. Üretim ilişkileri doğadaki ilişkilerden de bağımsız değildir. Kültürün bu bağlamda bir üç boyutluluk taşıdığı ileri sürülebilir: Doğasal boyut, insani boyut ve duyusal boyut. Her ne kadar kültür, kendini insani boyut üzerinde konumlandırsa da, diğer boyutların da içine nüfuz eder ya da tam tersi, bu boyutlar kültürün içine nüfuz etmiştir. Yani aynı anda hem onun birer parçası, hem de onun tümleyenidirler.

Tartışılan bu konular içerisinde baş savımız şudur: Kültür sadece iradi bir şey değildir, hatta zaman zaman büyük oranda değildir. Kültür, her an *düşünülerek* inşa edilmez, zaten yukarıda söylenildiği gibi faillik her an düşün-

meyi içermez, bazen de *düşünmeden ama hissederek* yaratırız ve üretiriz. Bu faillikte ancak paylaşarak ve diğerleriyle bir ilişkisellik içerisinde anlamlı kılınır, yaşam kendiliğimiz ve diğerleri için ulaşılabilir ve nakledilebilir bir niteliğe bürünür. Kültür, doğadan da kopuk değildir, ondan türemiş ve onun parçasıdır. Yani doğanın işleyişiyle, kültürün işleyiş tarzları arasında bir *farklılık* değil, aksine bir *paralellik* ve *çakışma* vardır. Bu nedenle kültür de doğa gibi öngörülemeyeni barındırır ama doğadaki bir eko-sistem gibi kendine has bir niteliği vardır, bu nedenle belirgin tekrarları ve birikimleri de içerir; bu nedenle yeniden üretilebilir ve diğer kuşaklara aktarılabilir. Bu anlamda kültür hem bir üretim hem de bir mirastır.

Kültüre olan bakış açımızı bu doğrultuda yönlendirmek, bu kavramı daha esnek ve daha geniş bir bağlam içerisinde ele almamızı kolaylaştırabilir. Bunun yanında, bu tartışmalar bağlamında kültürün farklılıklara mı dayandığı, yoksa belli saptanabilir bütünleri mi oluşturduğu tartışması da belki de gitgide önemini yitirebilir.

Kaynakça

Asad, T. (2007). *Sekülerliğin Biçimleri - Hıristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Aydın, S. (2002). “Bir Kavramın Bunalımına Dair Düşünceler: Tarih Karşısında Kültür Kavramı”, *Toplum ve Bilim*, sayı 94, 16-49.

Bayart, J.F. (1999). Kimlik Yanılsaması, çev. Mehmet Moralı, İstanbul: Metis Yayınları.

Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların Gücü - Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*, çev. Jale Özata Dirlikyapan, İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Publishers.

Geertz, C. (2001). *Gerçeğin Ardından - Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı*, çev. Ulaş Türkmen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuper, A. (1999). *Culture - The Anthropologist' Account.* Cambridge: Harward University Press.

LeVine, A. R.(1990). “Properties of Culture - An Ethnographic View”, R. A. Shweder ve R. LeVine (Ed.), *Culture Theory - Essays on Mind, Self and Emotion* (ss. 67-87). Cambridge: Cambridge University Press.

Malinowski, B. (1992) *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ortner, S. B. (2006). *Anthropology and Social Theory - Culture, Po-*

wer and the Acting Subject. Durham: Duke University Press.

Wolf, E. R. (2001). *Pathways of Power - Building an Anthropology of the Modern World,* Berkeley: University of California Press.

Özet: Bugün, kültür kavramı sosyal bilimler ve antropoloji dünyasında tartışılagelmektedir. Bazı sosyal bilimciler ve antropologlar kavramın gösterdiği araştırılabilir ve öngörülerde bulunulabilir homojen ve sınırları belirlenmiş varlık alanları anlayışının artık tükendiğini, bu nedenle de kavramın terk edilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Buna karşılık çoğu sosyal bilimci kültür kavramından vazgeçememekte ve bir vasıta kavram olarak kullanışlılığını vurgulamaktadırlar. Dolayısıyla kültür kavramına olan yaklaşımımızı, belirtilen kuramlaştırmaların eksikleri de dile getirerek yeniden ele almamız gerekmektedir. Kültürün belirttiği varlık alanının doğa ve duygularla olan ilişkilerinin ve konumlandırılışlarının yeniden formüle edildiği çok boyutlu bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Bu perspektif içerisinde kültür kavramı da anlam açısından daha esnek bir hale gelebilir.
Anahtar Sözcükler: Kültür, doğa, duygular.

Abstract: Today, the concept of culture has being discussed in the social science academia. Some of the academics and social scientists defend an opinion of the necessity to reject the concept which has the concumed idea of which shows us researchable and anticipatable and which has presence of homogeneous area with definite frontier. However, most of the social scientists do not abdicate from the concept of culture and emphasize the usefullness of concept as a medium. Accordingly, our approach to the concept of culture should be reviewed with its specified deficiencies which should be uttered. Because, it is useful for social researchs. So we suggest that we have to change our perspective toward culture. In this context, the concept of culture may become more flexible for its meaning.
Key words: Culture, nature, emotions.

Sunuş

Nurullah Ataç sinema karşılığı olarak "cinaynası"nı önermişti… O mantıkça ne 'cin' ne de 'ayna' sözcükleri Türkçe idi ya neyse… Osmanlı da bir dönem tiyatroya dediği gibi, sinemaya da lubiyyat demiş idi ya… Tabii 'lub' kökü oyun, eğlence anlamına geldiği misillü biz de çocukken "ne bakıyorsun, sinema mı oynuyor?" cümlesi ile halkımızın gerçek hayat ve sanat kuramlarını anlamaya bir adım atmış idik…

Sonra okullu olduk. Şimdi sinema "oynamıyor", filmler "artist" adıyla değil yönetmen adıyla anılıyor. Ve böylece biz de "bir falanca filmi" evresine girdik. Sinema görsel dünyanın piyonu imiş de bilememişsiz, amma bizim için artık ordinaryus mareşal de olsa, işi paketlenmiş Yeşilçam nostaljisine bırakmadan, kıracak okul, içecek sigara da kalmadığına göre, şu konuyu bir dosyalayalım dedik ve yayın kurulu olarak dosya editörlüğünü Ahmet Gürata'ya vererek şu ancak iki sayıda dile getirilebilen ve daha nelerin sığdırılamadığı sinema dosyasını kotardık.

Kebikeç, 27 ve 28. sayılarını sinema dosyası olarak yayınlıyor. Öncelikle tarih ve Türkiye bakışını korumaya çalışarak, "Tarihçiler Sinemaya Bakıyor", "Sinema Tarihi ve Türkiye'de Sinema", "Kesişmeler", "Arşiv", "Sinema Mekânları ve Tanıklıklar", "Değini" ve "Kitabiyyat" altbaşlıklarıyla dosyamızı oluşturduk. Dergimize ve dosyamıza katkıda bulunanlar arasında özellikle Turan Tanyer, M. Bülent Varlık ve Ümit Uzmay'ı anmak istiyoruz…

28. sayımız dosya dışı yazısı olmayan bir sayıya dönüşürken, bu sayımızda dosya dışı konularda birbirinden değerli yazılar yer alıyor. Roman tarihimize önemli bir katkı olan Damla Demirözü'nün "*Polipathis*'ten *Temaşa-i Dünya*'ya**"** yazısı herhalde birçok değerlendirmelere konu olacak ve konunun yeniden ele alınmasını gerektirecek. Çağdaş Demren gündemimizden düşemeyen oryantalizm ve oksidentalizm açılarıyla kültüre bakıyor. Mustafa Yılmaz Emniyet Genel Müdürlüğü'nün raporlarında bu kez "Faşist Propagandası"nın ele alınışını sergiliyor. Meral Demiryürek, 'II. Meşrutiyet ve İttihad ve Terakki' dosyamıza yetişmeyen "Gazetelerdeki Şiirler Bağlamında Kıb-

rıs Türk Edebiyatında II. Meşrutiyet (1908-1909)" yazısıyla, konunun yıldönümlerine sığmazlığını ve enginliğini de örneklemiş oluyor. Jülide Akyüz'ün "Osmanlı Merkez-Taşra İlişkisinde Yerel Hanedanlara Bir Örnek: Rişvanzadeler" yazısı ise her zaman gözdemiz olan merkez-taşra ilişkileri ve toplumsal yapılanmalarla ilgili. Toman Çerme'nin "Mardin Şehrinin Son Ermenileri" yazısı da bu bağlamda kimlikleri ve kimliklerin kamuoyuna getiriliş biçimlerine ilişkin sorgulamalarını, kendi algı ve kişisel duygularıyla dile getirmekte…

Şimdilik bir ara veriyoruz ve 28. sayımızda film devam ediyor. En geniş anlamıyla "Yol"u ele alacağımız 29. sayımızda buluşmak üzere saygılarımızla…

Kudret Emiroğlu

İlk Yunan Romanı *Polipathis*'ten *Temaşa-i Dünya*'ya

Damla DEMİRÖZÜ[*]

Bilindiği gibi roman Osmanlı ve Yunan edebiyatlarına 19. yüzyılda Batı dillerinden yapılan çeviriler aracılığı ile girmiştir. Fenelon'un *Aventures de Télémaque* (1699) adlı eseri hem Osmanlıca'ya hem de Yunanca'ya çevrilen ilk romandır. Eserin Yunanca çevirisi Osmanlıca çevirisinden 120 yıl önce, 1742 yılında yayımlanmıştır (Tonet 2001: 97). *Terceme-i Telemak*'ın ilk basım tarihi ise 1862'dir (Finn 1984:9).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yazılan ilk roman dendiğinde, çoğumuzun aklına hemen, Şemsettin Sami'nin 1872 yılında İstanbul'da yayımlanan *Taaşşuk-i Talât ile Fitnat'ı* gelir. İlk cildi 1871, ikinci cildi 1872 yılında İstanbul'da yayımlanan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* başlıklı roman da, yakın zamana kadar bazı araştırmacılar tarafından, ilk roman olarak anılırdı. Eser, Kulalı Evangelinos Misailidis Efendi'nin imzasını taşır. Karamanlıca olarak tanımlanan bir dilde yazılmıştır. Yani, Yunanca harflerin okunuşu sonucu duyulan dil Osmanlıca/Türkçe'dir. Bugün, araştırmacı Andreas Tietze'nin bulduğu ve yayımladığı *Akabi Hikâyesi* adlı romanın bilinen en eski Osmanlı romanı olduğunu söyleyebiliriz. Roman, Hovsep Vartanian Paşa tarafından Ermeni alfabesi ile Osmanlıca yazılmış ve 1851 yılında İstanbul'da yayımlanmıştır. Başlıkta yer alan Akabi Yunanca/Rumca bir sözcükdür. Bu sözcüğü Türkçe'ye 'Agapi', ya da okunuşuna göre 'Ağapi' olarak aktarabiliriz. Sevgi anlamına gelen bu sözcük kadın ismi olarak da kullanılır. Açıkça belli olduğu gibi, Osmanlı romanlarının bilinen ilk üç eserinden ikisi; *Akabi Hikâyesi* ve *Temaşa-i Dünya*[1] Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan iki cemaatin alfabesi ile Osmanlıca yazılmıştır.

* * *

* Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ddemirozu@hotmail.com

1 Eserin orijinal ve tam başlığı *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* olmasına karşın okumayı kolaylaştırması açısından bu metinde kısaca *Temaşa-i Dünya* denecektir.

Temaşa-i Dünya ile ilgili kayda değer bir diğer özellik, romanının tam anlamıyla ve tamamıyla orijinal olmamasıdır. *Temaşa-i Dünya'*nın esin kaynağı, Yunan edebiyatına ait bir başka roman; *Polipathis*'dir. Grigorios Paleologos tarafından yazılan ve ilk kez 1839 yılında Atina'da yayımlanan *Polipathis* Yunan edebiyatının ilk romanı olarak da kabul edilir (Tonet 2001:11).

Polipathis bir dönem romanıdır. Yazar, *Poliapthis*'de 18.yy.da İstanbul'da doğmuş bir Yunanlı karakterin yaşadıklarından hareketle Tanzimat öncesi Osmanlı İmparatorluğu, Yunanlılık, doğu-batı ve çeşitli din-mezhepler konusundaki görüşlerini aktarır. Romanın anlatısı, kahramanımız Favinis'in anne-babasının evlendirilmesinin hikayesi ile başlar, Favinis'in hayatında başına gelenlerin anlatısı ile gelişir ve kahramanın Tanzimat'ın ilanından sonra, 65 yaşında, evlenmesi ile sonlanır. *Polipathis*'i okuyanların hayatını etkilemiş pekçok tarihi olay (Yeni kurulan Yunan devletinin yapılanması, Osmanlı-Rus savaşı ve Tanzimat'ın ilanı) roman kahramanı Favinis'in de hayatını etkiler.

Polipathis Yunanca'da 1988 yılında yeniden keşfedildi ve popüler oldu. Özellikle Yunan milli kimliği ve modern Yunanistan üzerine çalışan araştırmacılar tarafından bir kaynak olarak kullanılmaya başladı. *Polipathis*'i okuyarak 1800'lerin Yunan anlatısının Yunanlılık kimliği, Osmanlı İmparatorluğu, doğu-batı ve günlük hayata dair pekçok konuda neler düşündüğüne dair izler bulmak olanaklı.

Aslında yalnız *Polipathis* değil, ilk dönem Yunan romanlarından (1834-1880) pek çoğu Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yaşayan okuyucu kitlesi ve bugün bizim için bir hayli ilginçtir. Ne de olsa bu romanların yazılış-basılış tarihleri Yunan milliyetçiliğinin genişleme[2] ve kurumlaşma aşamasına rastlar. Ve bu romanlar ülkeleri henüz kurulmuş ve uluslararası düzeyde tanınmış bir grup insanın bireysel ve kurumsal kimlik arayışlarını dile getirirler. Bu kimlik arayışında, hiç kuşkusuz, Osmanlı önemli bir yer tutar. Üstelik, bu dönem Yunan romanlarının yazarları Osmanlı imparatorluğu'nun üst sınıfını oluşturan, Batı eğitimi almış Fenerli 'aristokratlar', hitap ettiği sınıf ise "devrim" için mücadele etmiş ama Fenerliler gibi eğitime sahip olmayan, tabiri caizse 'halk sınıfı' Yunanlılardır.[3]

* * *

Yazarımız Paleologos ve eseri *Polipathis* de Osmanlı toplumunun bir parçasıdır. Fenerli bir aileden gelen Grigorios Paleologos Osmanlı'nın Eflâk Beyi'nin oğludur. 1794 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1821 yılında Yunan Devrimi patlak verdiğinde 28 yaşındadır, fakat *"bünyesinin zayıflığı"* nedeniyle Mora'daki devrime katılmamıştır (Angelu 2000: 120). 1822 yılından

2 Unutmayalım ki Megali İdea resmi bir ortamda ilk defa bu süreç içinde, 1844 yılında yapılan ilk anayasa çalışmaları sırasında dile getirilmiştir.

3 Devrim`de mücadele eden ve eğitimli olmayan bu halk; 'autohtones', Devrim sonrası Yunanistan'ına yerleşen ve eğitimdeki ayrıcalıkları nedeniyle devletteki kilit noktalara gelen Fenerlileri kıskanmış, onları yabancı 'eterohtones' olarak adlandırmıştır.

başlayarak çeşitli Avrupa ülkelerinde (İngiltere, Almanya, İsviçre ve Fransa gibi) ziraat eğitimi almıştır. 1827 yılında Paris'te yayımladığı eserin başlığı "Esquiesses de moeures turques au XIXe siécle"dır. 1829 yılına kadar Société Philanthropique en faveur des Grecs'in burslu öğrencisi olarak Paris'te yaşamıştır. Başarılı bir öğrenci olarak büyük övgülerle tanıştırıldığı Kapodistrias tarafından Yunanistan'ın yeniden yapılandırılmasında görevlendirilmiştir. Paleologos 1830 yılında Yunanistan'da Batı tipi tereyağı makinesi ile toprak sürme şekillerinin gelişmesinde öncülük etmiş, Kapodistrias'ın öldürülmesinin ardından, 1831 yılında tarım alanındaki görevinden ayrılmıştır. Tanzimat Fermanı'nın okunduğu ve sembolik olarak Tanzimat döneminin başladığı 1839 yılında Yunanistan'ın İstanbul Konsolosluğunda çalıştığını biliyoruz. Aynı yıl, *Polipathis (Çilekeş)* adlı romanı yayımlanır. Yazar *Polipathis'*in Yunanca'nın ilk romanı olacağının farkındadır.[4] 1842 yılında ise ilk baskısı İstanbul'da gerçekleşen *Zografos (Ressam)* adlı romanı yayımlanır. Grigorios Paleologos 1844 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yumar.

Polipathis'in konusu Tanzimat sonrası yazılan Osmanlıca romanlar ile bir dizi ortak özellik sergiler. Anlatının merkezinde baba otoritesinin yokluğunda yaşamı öğrenmeye çalışan ve elit sınıftan gelen genç, erkek karakter vardır: Aleksandros Favinis. Favinis'in hayat hikayesi romanın içeriğini oluşturur. Olayların anlatısı Favinis'in doğumundan az önce başlar. Büyümesi ve olgunlaşması ile devam eder ve yaşlılığı ile sonlanır. Favinis bir kahramandan çok anti-kahramandır.

Favinis, gençlerin mutsuzluğuna sebeb olduğu için dönemin romancılarının çok eleştirdiği bir geleneğin sonucunda doğmuştur. Anne-babası büyüklerin isteği ile, 'görücü' usulü ile evlendirilmişler ve bu evlilik felaketle sonuçlanmıştır. Babası, Favinis'in bir insandan çok meleğe benzeyen annesini öldürdükten sonra İstanbul'u terk etmiş, yurtdışına kaçmıştır.

Babasız-koruyucusuz bir ortamda büyüyen Favinis'in içine düştüğü komik durumların anlatısı romanın içeriğini oluşturur. Kahramanımız, pekçok din, isim ve meslek değiştirmek zorunda kalır. Favinis iken sırası ile *"Mustafa, Yakop (Yakovos) ve Josif..."* (Y:146) isimlerini alır. Ortodoks olarak doğmasına rağmen sırası ile Müslüman, Katolik ve roman bitmeden önce –elbette - yeniden Ortodoks olur! Değişik mesleklere girer-çıkar; avukatlık, yargıçlık, din adamlığı, komedyenlik ve yazarlık yapar (Y:217).

Roman, Favinis'in kötü kadınlar nedeniyle başına gelenler, içine düştüğü gülünç durumların anlatısı ile doludur. Roman boyunca normal tek bir kadın tipi ile karşılaşmayız. Ya güzel ve cinsel kimlikleri olan, erkekleri kullanan ve onların mahvına sebep olan 'kötü kadınlar' vardır. Ya da bir insan-

4 Yazar, kitabının sonunda yer alan *Manifesto* başlıklı bölümde okuyucuya şunları söyler: *"Şimdiye kadar dilimize bir sürü roman çevrildi. Fakat soydaşlarımızdan hiçkimse, şu ana kadar, bu türde orijinal bir eser vermedi. Uzun zamandır yapılacak önemli bir meşguliyetim olmadığından boş zamanlarımı bir romanı kurgulayarak değerlendirdim ve bu romana da Poliapthis dedim." 28 Ekim 1839*).

dan çok bir meleği andıran 'iyi kadınlar.'

Polipathis'i dolayısı ile *Temaşa-i Dünya*'yı ilk dönem Osmanlı romanlarından ayıran en büyük özellik Favinis'in içinde hareket ettiği geniş coğrafyadır. Roman boyunca Favinis'in izlediği 'yol haritası' İstanbul/Fener kökenli pekçok aydının hayatlarındaki ve eserlerindeki yol haritası ile aynıdır. Kahraman, İstanbul'da doğar ve büyür, eğitim ya da iş nedeniyle Yunanlıların yaşadığı geniş bir coğrafya içinde gezinir. Batı'ya doğru hareket eder. Bu eserde de Favinis İstanbul'dan sonra Moldovya, Rusya, Tunus, Londra, Paris ve Atina'ya gider. *Polipathis* ve *Temaşa-i Dünya*'yı[5] ilk dönem Osmanlı romanlarından farklı kılan bir diğer özellik ise anlatılarının günlük yaşam ve yönetim konusunda bazı 'yurttaş' hoşnutsuzluklarını dile getirmesidir.

Misailidis Efendi

Kahramanımızın girdiği kimlikler; değiştirdiği dinler, meslekler ve gittiği yerler yazarın kendi kimliği ve 'diğerleri' hakkındaki düşüncelerini açıklamasını, okuyucuya anlatmasını kolaylaştırır. Roman, kahramanımız Favinis'in bir hayli ileri bir yaşta yapacağı evlilik ile sonlanacaktır. Pekçok olay anlatısı içinde silikçe okuduğumuz Roksandra elbette evlenilmeye layık bir melektir. Roksandra henüz 15'inde iken Favinis'i tanımış ve ona aşık olmuştur. Zorla evlendirilmesine, çeşitli maceralar yaşamasına rağmen kimsenin kendisine el sürmesine izin vermemiştir. Büyük rastlantılar ve maceralar iki aşığı tekrar bir araya getirir. Favinis 65 yaşında iken aşkı Roksandra'sını bulur (Roksandra Yunanca orijinalinde 44, Karamanlıca versiyonunda ise 40 yaşındadır) ve onunla evlenir (Y:42/T:637-640). Çiftin bir de erkek çocukları olur. Roman, Favinis'in Roksandra'sı ile beraber yaşlılık yıllarını geçireceği şehire yerleşmesi ile sonlanır. Hemen söyleyelim her iki romanda da Favinis'in yerleşmek için seçtiği şehirler ve oğluna verdiği isimler farklıdırlar.

Kısacası, *Polipathis* Osmanlı İmparatorluğu içinde doğmuş bir Yunanlı'nın içinde yaşadığı dünyayı, Yunanlılığı ve ötekilerini nasıl gördüğünü ve tanımladığını anlatır. Favinis'in bir anti-kahraman olması; zaafları ya da bilgisizliği nedeniyle içine düştüğü komik durumları okuyucuyla paylaşması romanın okunmasını kolaylaştırır, eğlenceli kılar.

5 Şekilsel de olsa *Temaşa-i Dünya*'yı farklı kılan bir diğer özellik, romanın konusunu canlandıran çeşitli resimleri içermesidir.

* * *

Misailidis Efendi[6] *Temaşa-i Dünya*'yı orijinal, kendi yazdığı bir romanmış gibi sunar.[7] Araştırmacı Kehyaoglu'ndan edindiğimiz bilgilere göre *Temaşa-i Dünya* yayımlandığı 1871-72 yılından 1922 yılına kadar Anadolu coğrafyasında çok sevilmiş ve okunmuştur. Bugün tespit edilebilen, çeşitli arşiv ve kütüphanelerde korunan sekiz farklı basımı vardır. Eser Karamanlıca yazılmış olmasına rağmen okuyucuları, bugün kolayca varsayacağımız gibi yalnızca Karamanlılar ile sınırlı değildir. Kehyaoğlu *Temaşa-i Dünya'*nın orijinalinin 4. cildinde sf. 1087'den sf. 1907'ye kadar süren abone listesinden hareketle bu romanın, Karamanlılara göre daha az sayıda da olsa, Ermeniler, Türkler, Museviler ve Levantenler tarafından da okunmuş olduğunu belirtir (1995:129).

İki eserin ortak özellikleri göz önüne alındığında *Temaşa-i Dünya*'nın orijinal bir eser olmadığı açıktır. Öte yandan, *Temaşa-i Dünya* için Yunanca'dan Osmanlıca'ya yapılan ilk çeviri de diyemeyiz. *Polipathis, Temaşa-i Dünya*'ya göre daha kısa bir romandır. 244 sayfadan oluşur, bir sayfasında yaklaşık 304 kelime vardır. *Temaşa-i Dünya* ise 640 sayfadan oluşur, bir sayfasında yaklaşık 369 kelime vardır.

Paleologos'un değinmediği pekçok konu *Temaşa-i Dünya*'da yer alır. Örneğin, Gregoryen ve Ortodoks kiliselerinin ayrılması uzun uzun anlatılır. Her iki romanda da anlatı içinde anlatı tekniği kullanılmıştır. Ama Misailidis Efendi'nin anlatılarında çeşitli derviş hikayeleri, Ezop masalları, Bektaşi ve Nasreddin Hoca fıkraları ile Ferhat ve Şirin önemli bir yer tutar. Bu kitapta Müslümanlara ve İslam dinine atıflar vardır.[8] *Temaşa-i Dünya*'daki anlatı içindeki anlatı tekniği, hikayelerin bolluğu nedeniyle okuyucunun olayların akışını izlemesini zorlaştırır niteliktedir.

*Polipathis'*in *Temaşa-i Dünya* olurken geçirdiği değişimlerin tümü-

---

6 1820 yılında İzmir'de doğan Misailidis İzmir'deki Protestan okulunu bitirmiş, Atina'da üniversiteye devam etmiş, daha sonra Alaşehir'de öğretmenlik ve okul yöneticiliği yapmıştır. Türkçe'nin Rum harfleriyle daha düzgün yazımı için noktalı harfleri içeren bir sistem geliştirmiştir. Türkçe *Şark* adlı haftalık bir siyasi dergi ve *Mekteb-i Fünun-u Şarkiye* adlı bir risaleler dizisi çıkarmıştır. 1850 yılında yaşanan İzmir yangınından sonra matbaasını İstanbul'a taşımıştır. İstanbul'da *Anatoli* isimli Türkçe gazeteyi çıkararak 40 yıl boyunca gazetecilik yapmıştır. Ayrıca kısa sürelerle *Mikra Asia* (Küçük Asya) adlı Rumca bir gazete ve *Kokorikos* (Horoz) adlı bir mizah dergisi neşretmiş, 1890 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yummuştur.
Kulalı Evangelinos Misailidis hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Turgut Kut, "Evangelinos Misailidis Efendi", *Tarih ve Toplum*, Aralık 1987, sayı: 48, sf: 342-346.

7 Misailidis Efendi'nin *Polipathis*'ine zaman okuduğuna dair bir bilgiye sahip değiliz. Üniversite öğrencisi olarak Atina'da bulunduğu yıllarda okumuş olduğunu tahmin edebiliriz.

8 *Temaşa-i Dünya*'nın yazıldığı dilin Türkçe olduğunu düşünürsek yazarın kullandığı Türkçe deyimler, atasözler olması normaldir. Bu cümlelerden bazıları için bk. EK-I.

nü ancak bu roman Türkçe'ye doğru bir biçimde çevrildiği zaman görebiliriz.[9] Bu makalede bir yandan, Paleologos'un kendi kimliğini nasıl tanımladığı, Osmanlı İmparatorluğu ve Tanzimat'ın ilanı gibi konularda kurguladığı anlatının ne olduğunu okuyucuyla paylaşılacaktır. Bir yandan da, *Polipathis*'in *Temaşa-i Dünya* olurken geçirdiği bazı değişimlere değinilecektir. İlerleyen satırlarda, her iki romandan alıntılar yaparak, iki yazarın farklı kimliklerinin ve dünya görüşlerinin romanın anlatısını nasıl değiştirdiği üzerinde durulacaktır.

* * *

Romanların kurgusundaki en büyük fark, kuşkusuz, iki yazarın farklı toplumsal bilinçlerinden, kimliklerinden kaynaklanır. Paleologos'un kahramanı olan Favinis modern bir bireydir. Yazar, kahramanının ağzından romanı niçin kaleme aldığını şu sözlerle açıklar: *"Biyografimi anlatmaktaki temel amacım, çoğunlukla, insanların kötü ve yakışıksız davranışlarını teşhir etmektir, bazen de erdemi övmek, bazen diyorum çünkü gerçekten de çok nadirdir..."* (Y:63).[10] Oysa Misailidis Efendi'nin Favinis'i kendisini bu romanı yazmak için motive eden şeyin etrafında olup bitenlere ayna tutmak olduğunu söyler: *"Karnavalların zenginleri ters merkebe ve öküzlere ve en fakirleri süslü atlara binmişler, kimisi hamile hatunların, kimisi fahişelerin, kimi şarlatan hekimlerin, kimi tamahkârların, kimi kendisini âlim belleyenlerin, kimi kıskançların, kimi şan ü şöhret ve mesnet ve nişan alma sevdasında gezenlerin, kimi zalim valilerin, kimi rüşvetle iş gören memurinin taklitlerini ediyorlar idi. Hasılı, şu Karnaval bir Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ve Cefakeşler ayinesi olup, pek çok ibretlerle dünyanın her taklidi anda müşahede olunur idi."* (T:562). İlerleyen satırlarda da göreceğimiz gibi, Misailidis'in Favinis'i Paleologos'un Favinis'inden 32-33 yıl sonra okucuyla buluşmuş olmasına rağmen bir bireyden çok cemaatin bir üyesidir.

İki yazarın farklı siyasi bilinçlerini Favinis'in kendisi için tercih ettiği adlandırmadan okumak olanaklıdır. Paleologos'un Favinis'i milli bir kimliğe sahiptir, bir milletin bireyi olduğunun farkındadır. Kendini tanıtırken 'Grek' ve 'Hellen' kelimelerini kullanır (Y:11).[11] Hatta Londra'da kendisine kim olduğunu soran yabancılarla arasında geçen konuşmadan hareketle; Antik Yunan ve Modern Yunan[12] ayrımının kendisi için geçerli olmadığını, Yunanlıla-

---

9 Ne yazık ki Yunanca'dan Türkçe'ye çevrilen pekçok roman çeşitli kaygılarla sansürleniyor. Bu sansür sonucunda romanın anlatısında Türk anlatısı ile uyuşmayan tarih tezleri, kişiler değişime uğruyor.

10 "Ο κύριος σκοπός μου, διηγούμενος την βιογραφίαν μου, είναι να στηλιτεύσω συνήθως τας προεκτροπάς και τας κακίας των ανθρώπων, ενίοτε δε να επαινέσω την αρετή: ενίοτε λέγω, διότι είναι τόσον σπανία·" (E:63).

11 'Γραικός' ve 'Έλληνας'.

12 Yaptığım alıntılarda yazarların kullandıkları sözcükleri Grek, Hellen ve Rum gibi Türkçe'ye birebir çevireceğim. Bu kelimeleri ben kullanırken Türkçe'de var olan bir kurala uyacağım. Bilindiği gibi Türkçe'de Grek ya da Hellen isimlerinden çok Yunan

rın birbirini devam ettirdiğini, Yunan milletinin de Eski/Antik ve Yeni/Modern Yunanlılardan oluştuğunu söyler: *"...fakat ben Türkiye'de doğdum ve Hellenim, Hellen! -Eski Hellenlerden mi yoksa yeni Hellenlerden mi olduğumu sordu. Bu soru bana bir hayli gülünç geldi (...) eskileri yenileri takip ettiler ve diğerleri geldi, ama millet de budur* [dedim]. *Bana haklısın dedi."* (Y:180).[13] Buna paralel olarak yazar Osmanlı Devleti ve Türkiye sözcüklerini yaşadığı yerin ismi olarak kullanır (Y:104,12,24,27).

Temaşa-i Dünya'da ise Yunan/Rum kelimeleri bugünkü Türkçe'dekine benzer bir biçimde kullanılır. Yani, yazar, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan grup için Rum, Yunanistan sınırları içinde yaşayanlara ve tarihe değindiğinde ise Yunan kelimesini kullanmayı yeğler. Örneğin kendini tanıttığı ilk cümlede soyu için şunları söyler: *"Pederim, malûm ki, Fransız milletinden idi ve validemin ataları ise Rum idiler.*" (T:35).

Romanı okuyunca Paleologos'un 1830'larda oluşmaya başlayan Yunan tarih tezini içselleştirmiş olduğunu anlarız. Yazar, Bizans'ı bir imparatorluk olarak değil de yalnızca Yunan ulusunun ataları olarak görür. Osmanlı'yı bazen görmek istemez. Görmek istediğinde ise genellikle 'bizi zaptetmiş yabancı bir güç olarak' nitelendirir. Paleologos'un Osmanlı ve yeni kurulan Yunan devleti hakkında düşüncelerini ifade ederken kullandığı sözcükler dönemin milli anlatısına uygundur. Bu anlatıya göre, Yunan milleti yeni bir doğuş, yeni bir diriliş yaşamıştır. Fakat ne yazık ki bu diriliş, kölelik yıllarından gelen hastalıkları yok etmeye yeterli değildir. Yunan halkının eski günlerine dönebilmesi, yabancı egemenliğin etkisinden kurtulması ancak zamanla ve eğitimle olanaklı olacaktır: *"Ona şu cevabı verdim. Özelllikle ilk zamanlarda, milletimizin yeniden doğuşunun, vaftiz olmasının bizi köleliğimiz zamanında bize bulaşan cüzzamdan arındırmak için yeterli olacağını düşündüm. Milletimiz geçmişte olduğundan çok daha farklı fakat cüzzam henüz tedavi edilmedi. Hasta ve yaşlı bedenler uzun yıllar maruz kaldıkları ızdıraplar nedeniyle kolay kolay iyileşmezler. Eğitim ve zaman, akıllı bir Hükümet'in katkıları ile birlikte bizim geleneklerimizi zamanla daha da iyileştirecektir."* (Y:228).[14]

Misalidis'de de Paleologos'a göre henüz olgunlaşmamış bir 'milli'

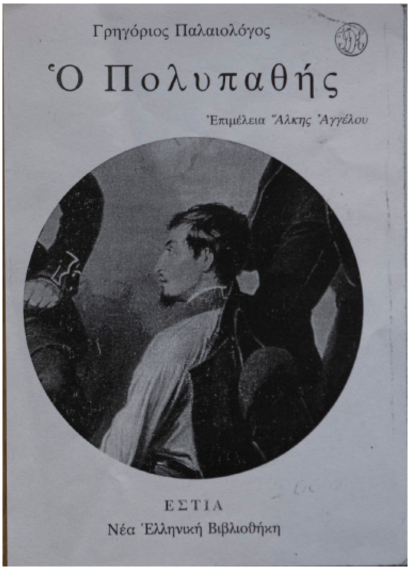
---

ve Rum kelimeleri kullanılır. Yunanistan sınırları içinde yaşayanlar ve tarihi dönemler için (Antik ya da Yeni) Yunan sözcüğünü tercih ederiz. Rum sözcüğünü ise genellikle Yunanistan sınırları ve coğrafyasından farklı yerlerde yaşayanlar için kullanırız.

13 "...εγώ όμως εγγενήθην εις την Τουρκίαν και είμαι Έλλην, Έλλην! φωνάζει· από τους παλαιούς ή από τους έους; Η ερώτησις αυτή με εφάνη αστεία (...) τους παλαιούς διαδέχθησαν άλλοι, και πάλιν άλλοι· αλλά το έθνος είναι αυτό. Έχεις δίκιον μ΄απεκρίθη· τί ζώον είμαι!" (E:180).

14 "Ενόμισα κατ΄αρχάς, φίλε μου, τον αποκρίνομαι, ότι το βάπτισμα της εθνικής παλιγγενεσίας μας εκαθάρισεν από την λέπραν των κατά την δουλείαν ελαττωμάτων μας. Το έθνος, με λέγει, έχει σήμερον εν γένει πολλήν διαφοράν από πρότερον· αλλ΄ η λέπρα δεν ιατρεύθη ακόμη. Τα γηραιά σώματα δεν θεραπεύονται εύκολα από τα πολυχρόνια πάθη. Η παιδεία και ο καιρός, με την σύμπραξιν εμφρόνου Κυβερνήσεως, θα βελτιώσουν βαθμηδόν τα ήθη μας."

bilincin olduğunu söylemek olanaklıdır. Yazar Anadolu Rumlarının 'Antik Yunanlıların' devamı olduğunu söyler ve bu insanların başına gelmiş bir 'felaketten bahseder': *"Şimdi Anadolu Rumları da bu özürü mü arz edecekler? Yani evet, bizler de atik*[15] *Yunanların hafidi idik ve her halde onların tarikine (yolunda) hareket etmek efkâr ve emelinde idik, ancak asırlarla başımıza gelen felâket bizi kendi halimize bıraktı mı, yine şükürler olsun ayınımızı bari zayi etmedik ve milliyetimizde mevcuttur ve eğerçi bize vaki olan felâket ve serinceme (sıkıntı) ve rencide başka bir milletin başına gelmiş olsa idi, her halde müstakilen etbdil-i âyin (din) ve milliyet edeceğine şekk-ü şüphe olamaz idi diyecekler. (...) Filvaki, Anadolu Rumlarının başına gelen felâket hiçbir milletin başına gelmemiş iken yine ayinlerinde ve milliyetlerinde devam ettiler, aferin, sad (yüz) aferin! "* (T:266).



O Polipathis

Açıkça belli olduğu gibi her iki romanda da 'Osmanlı' Rumlar/Yunanlılar tarafından istenmeyen, olumlu yönleri ile hatırlanmayan bir egemenlik, süreçtir. Bu süreç, Rumları/Yunanlıları Antik Yunanlıların şanından koparmış ve geri kalmalarına neden olmuştur. Paleologos korkusuzca bu sürecin adını Osmanlı olarak koyarken Misailidis üstü örtülüce yaşanmış bir felaketten bahseder. Paleologos için Devrim, yeni kurulan hükümet ve eğitim geçmişte yaşanan bu olumsuz sürecin etkilerini zamanla ortadan kaldıracaktır. Oysa, Misailidis yaşanan felakete rağmen insanların dağılmayışının nedeni olarak dini görür, din Misailidis'in/Favinis'in milletini, yani cemaatini yok olmaktan kurtarmış, 'ötekiler'den farklı kılmıştır.

Paleologos'un eserinde İstanbul, özellikle de Pera, insanların hayatının merkezi konumundadır. Bizans'a ait geleneklerin İstanbul'da insanların günlük yaşayışında devam ettiğini söyler. Anlatısının bazı yerlerinde İstanbul sözcüğü yerine Bizans kelimesini kullanır (Y:37, 67).

Temaşa-i Dünya'da hem ilk dönem Osmanlı romanlarından hem de *Polipathis*'den farklı olarak olayların geçtiği yer yalnızca İstanbul değildir. İzmir ya da İmparatorluk coğrafyasına ait pek çok küçük yerleşim birimi, yan anlatıların içinden, olayların geçtiği yer olarak beliriverir. Dahası, İstanbul, özellikle de Pera ve Galata semtleri, *Temaşa-i Dünya*'da kötü evlerin, ahlaksızlığın kol gezdiği yerler olarak betimlenir. Misailidis'in anlatısında yer alan İstanbul tıpkı Cumhuriyet sonrası yazılacak Türk romanının tasvir ettiği Be-

15 Kelime orijinalde bu şekilde yazılmış.

yoğlu gibi kötülüklerin merkezidir. Hatta yazar bu yerlerde yaşanan kötülüğü ete-kemiğe dönüştürür. Yedinci Bab'daki "Fahişeler faslı" başlığı altında kötü evlerde çalışan kızların hikayesini ve bu kızları nasıl kurtarmaya çalıştığını uzun uzadıya anlatır (T: 132, 136,137,141,142,162). Bu kısım 'iyi ahlak' gibi bir kaygısı olmayan Paleologos'un eserinde elbette yer almaz.

Temaşa-i Dünya'da, orijinali olan Yunanca eserde görmediğimiz Anadoluluk, Anadolu Rumları diye bir kavram daha vardır. Dördüncü Bab'daki iki alt başlığı şu isimleri taşır: *"Anadolu'dan çıkan âlimler beyanında", "Anadolu'nun âlimlerin esamesidir."* (T:264-265) Hatta, yazar daha sonra Türk tarih tezi tarafından kullanılacak bir tezi de dile getirir: *"Evropa'yı bedeviyetten çıkarıp, medeniyete duçar eden ilimdir, o iki müşkül vakitlerde Anadolu'dan Evropa canibine iltica eden Yunan hükema (bilgeler) ve ulemâsının (bilgiler) himmeti ile neşr olundu (yayıldı)."* (T:193).

Paleologos'un Yunan Devrimi'ni aforoz ettiği için adını hiç anmadığı Patrikhane, Misailidis'de önemli bir kurum olarak sık sık anılır. Ama her iki yazar da din adamlarının kötülüğü, halkın iyi niyetli duygularını istismar ettiği konusunda hem fikirdirler. Her iki romanda da din adamlarının inananların iyi niyetini nasıl suistimal ettiği anlatılır. Din adamlarının inananların paralarına ve namuslarına el uzatması, dini kimliği daha ağır basan Misailidis Efendi'nin eserinde bir hayli çarpıcı olaylar aracılığıyla okuyucuya aktarılır: *"Ben ise bir cahil çocuk idim, Pashalia'dan evvelce pnevmatikos'a gittim, bunu sırran beyan ettim ise, beni tekdir edüp övüt nasihat edecek yerde, zararı yok kızım deyüp, okşarken öptü ve ben hiddetlenip kaçacağım sırada, ana babana haber veririm deyüp ihafe ederek (korkutarak), beni onda bir saatten ziyade alıkoydu. "* (T:140). Hatta yazar, *Temaşa-i Dünya*'da, *Polipathis*'den farklı olarak, "Mektupların meali (içeriği) beyanında" başlıklı bir alt başlık yazar. Bu başlıkta beş keşişin kendi aralarında yazdıkları mektupları okuyucuyla paylaşarak, okuyucunun din adamlarının sahtekarlıklarını ilk elden görmesini sağlar (T:51). Misailidis Efendi'ye göre aydınlanma ve okul sayesinde din adamlarının istismarları da son bulacaktır: *" Fakat şunu ifade edebilirim ki, şükürler olsun bir müddet beri Anadolu'nun eski beldelerinde sholionlar (okullar) küşad olunmaya başlayıp, halkın gözleri açılmağ ile, bu misilli şeyleri teftiş ve tecessüs etmeye başladıklarından, meşhur derebeyi Köroğlu'nun 'Tüfenk icat oldu, mertlik bozuldu' dediği faslınca, Anadolu'da da mektepler icad olalıdan beri bazı Allah'tan korkmaz din kavaflarından boyası açıklamış ve hrisovulon tabir ettikleri tirşe kâğıt (parşömen) üzerinde Rum İmparatorlarının tasdiknamesi ile makbul olmuş ayia lipsanadan maadası ifadesi kabule şayan (değer) görülmediğinden, varan taklit keşişlerden ayia lipsanalarını tasdik eder hrisovulonlar teftiş etmeye başlayışın, hoşabın yağı kesilmiş."* (T:52).

Yine her iki romanda da 'normal' olarak nitelendirebileceğimiz tek bir kadın tipi göremeyiz. Hatta, *Temaşa-i Dünya*'nın Favinis'i romanın daha başında gördüğü bir rüya ile dünyada yalnızca iki tür kadın olduğu konusunda aydınlanıverir: *"Rüyamda gördüm ki sağıma soluma beheri ancak onaltı*

yaşında iki nefer (tane) nazenin kızlar oturmuşlar, ' illâ sen celbedersin, illâ ben celbederim' diye mücadele ederler idi.

Solumda oturan kızın alnında Sefahat [asotia] ismi yazılı olup, kendisine öyle bir süs vermiş ki lânazır (görülmemiş) ancak yüzüne güzellik ve podra sürünüp, inadına beyaz nispetine kırmızı olmuş...

Sağ tarafımda duran kızın alnında Fazilet (areti) ismi yazılı olup, elbisesi pek adî ve lehçesinde taklit güzelliğin eseri yok...

Sol tarafımdaki Sefahat namında olan genç kız naz-ı istiğna (nazlanma) ile ve çeşit el peşrefleri ile cevaba ağaz eyleyüp, 'Ey nev civanlar serveri (gençlerin şahı) Mösyö Favini, bana Sefahat tabir ederler, bana tabi olanların ömrü zevk u sefa ile gelir geçer, şu karşımdaki duran kız Fazilet temsiye olunur ki, insanın ömrünü kuta eder (kısaltır), bana pek hasımdır (düşmandır), 'eğerçi gençliğine doymak murad edersen, düş arkama seni ihya edeyim' dedi.

Ben ise elimi uzatıp, selâm vereceğim andan, sağımdaki kız elime yapışıp, 'Ey Favini, aç gözlerini bana bak, benim ismin Fazilet'tir, eğerçi dünyada eser bırakmak ve faraizi icra etmek (görevleri yapmak) murad edersen, bana tabi ol, ben şu hasmım (düşmanım) Sefahat gibi sana zevk u safa vaad eyleyemem, benim evvel emirde sana övüt (öğüt) nasihatım gece yukuya gündüz duraya hasret ve cefakeş olup, insaniyetin faraizini (insanlık görevlerini) icra etmelisin ve mükâfatı encamında gözetmelisin. Filvaki Sefahat'in evveli hoş görünür, ama ahrı harabiyettir. Benim evvelim zahmet mihnet (sıkıntı) ama encamım fahriyettir. Kulak asma bu edepsiz Sefahat'in vahi (boş) vadlarına' dedi ise Sefahat hiddetlenip 'Vay gidi fahişe, sen misin beni böyle fasl eden?' deyü kavga şamata ederler iken, uyandım, baktım ki etrafımda ne kız var ne de iz. Anladım ki bu bana ilham tarzı lutf-i İlâhi'den (Tanrı'nın lutfundan) gönderilme bir işarettir.

Bu sırada bana nedamet (pişmanlık) gelüp, artık fazilet tarikına (yoluna) hareket etmekliye niyet kurdum." (T:63)

Her iki eserde de Favinis görev icabı Eflak'a gider. Bu görev sayesinde yazarların Osmanlı ve Batı'daki kadın-erkek ilişkileri, üst düzey İmparatorluk görevlilerinin nasıl yaşadığı konularında bilgi ediniriz.

Favinisler, Eflak'da gördüğü evli kadınların kadın-erkek ilişkilerindeki serbestliği karşısında şaşırırlar (Y:50-51, T:462). Her iki Favinis de bu farklılığın nedenini bulunduğu bölgenin farklı adetleri ile açıklar: *"...bu bölgenin erkeklerinin pekçoğu kıskançlığı barbarlık döneminden kalma bir adet olarak değerlendiriyor, cinsler arasında eşitliğe inanıyorlar..."* (Y:50-51)*"* (T:462). Ama Misailidis Efendi'nin Favinis'i yorumunu bireysel kimlikten çok toplumsal kimliğe gönderme yapan şu cümle ile bitirir: *"Doğrusu bu hal bizim Anadolu ahalisinin midesinin hazmedebileceği şey değildir."* (T:462).

Favinis, her iki romanda da, Eflak'ta bulunduğu üç yıl içinde yükünü tutar, büyük bir zenginliğe kavuşur. Alınan rüşvetler karşılığında yapılan iltimaslar okuyucuya anlatılır. Her iki yazar da gayet ironik bir biçimde Osman-

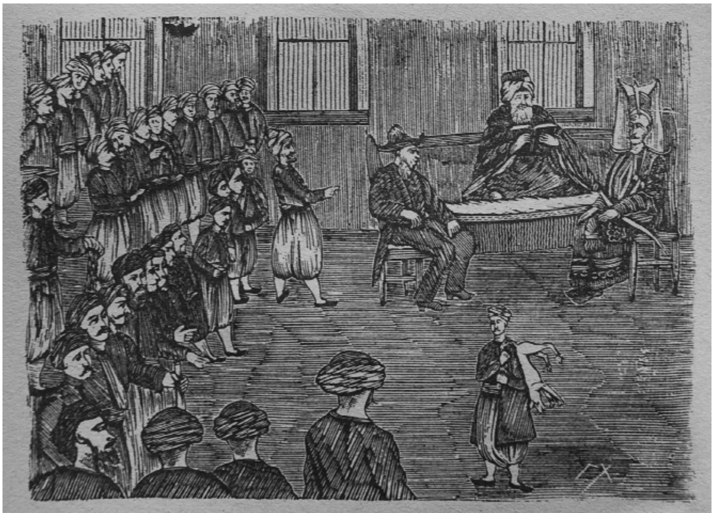
lı yönetiminin üst düzey yönetimini temsil eden isimlerin asla 'hırsız' olarak adlandırılmadığını, hırsız olmanın yalnızca halktan gelen insanlara yöneltilen bir suçlama olduğunu hemen hemen aynı cümlelerle dile getirirler: *"Hırsızlık mı? Ancak halktan gelen kimseler hırsız olur! Ne zaman bir asilin ya da bir görevlinin hırsız olduğunu duydun? Onlara, olsa olsa, en fazla, müsrif denir."* (Y:45) *"Estağfurullah hiç arhondos (ileri gelen) olan âdeme ve bir büyük memura hırsız ve sarik (hırsız) denir mi? Hırsızlık âdi âdemlere mahsustur, memurların yaptığına ise, dense dense suistimal denebilir.' cevabını verdi."* (T:459).

Her iki yazarın Osmanlı yönetiminden hoşnut kalmadığı, eleştiri getirdiği hususlar farklıdır. Paleologos İstanbul'daki okulların kötü eğitimini, para karşılığı satılan görevleri ve 'mahkemelerin' rüşveti verenin isteğine göre hüküm vermesini eleştirir. Çeşitli makamların da rüşvetle alındığını söyler: *"Bir politikacı ya da din adamı bir yere gelmek ya da bir görev almak istediklerinde yalnızca Paşa'nın değil ama paşanın maiyetindekilerin de alacağı bedelleri ödemek zorundadır, bu bedeller Eflak'ın, Mora'nın, Efes'in yoksul köylülerinin alın terleri ile ödenir"* (Y:104).[16] *Temaşa-i Dünya*'da Hıristiyanların Müslümanlar tarafından küçümsendiği dile getirilir (T:218-219). Yeniçerilerin keyfi uygulamaları çeşitli örneklerle yerilir. Hatta, yazar pasaport edinen Hıristiyanların, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan Hıristiyanlara göre daha iyi muamele gördüğünü söyler (T:454-455). Bazılarının da bu durumdan nasıl yararlandığını anlatır *"O asırda Yeniçerilerden halk rahat edemediğinden, çokları mahsus başlarına şapka koyup, tatlı su frengi olurlar idi. Ve hükümet tarafından layıkı ile dikkat olunmadığından, niceleri kesb-i himayet eylemişler (korunmuşlar) idi. Ve nicelerini gördüm ki, Venedik'in Tiryak kâğıdını passaport deyü irae ederek (göstererek), nice belalardan kurtuldular."* (T:102).

* * *

Her iki yazarın görmek istediği Osmanlı bambaşkadır. Paleologos Tanizmat'ın getirdiği değerlerin (keyfiliğin sonlanması, yasaların uygulanması) Osmanlı devletini Avrupa devletlerinden bile üstün yapacağını düşünür. Paleologos İmparatorluk içinde verilen ölüm cezalarının bile insanların rüşvet alarak zenginleşmesini anlattığı bölüme (Y.104) bir dipnot koyarak şu yorumda bulunur: *"Bu keyfi uygulamalara Sultan Mahmut zamanında bir hayli kısıtlamalar getirildi. Bu tür uygulamaların tamamen ortadan kalkması olanaklı değilse de bu istisnaları daha da azaltmak istiyorlar, genç sultan bu yaklaşımı korumak üzere yemin etti. Sultan Abdülmecit yalnızca babasının ilerici ayak izlerini takip etmekle kalmıyor ama aynı zamanda da Avrupalıların ve Hıristiyan güçlerin örnek alması gereken işler yapıyor. İnsanoğlunu-*

16 "...όταν μάλιστα αι υποθέσεις θεωρούνται εις τουρκικά δικαστήρια, των οποίων οί κριταί ευκολώτερα παρά οι λοιποί άλλοι, δωροδοκούμενοι, αποφασίζουν κατά την επιθυμίαν των δικαζομένων!" (E:24).



Οὐστὰ Γεώργινιν Τάχτ ἐλ καλιὰ μαχκεμεσινδὲ μουχακεμὲ ὀλδηγή.

Seyreyle Dünyayı: Usta Yorgi’nin Tahte’l-Kale Mahkemesi’nde muhakeme olduğu.

nun ilerlemesine taraftar olan herkes bu yeni uygulamaların sürdürülmesini istiyor, ancak bu uygulamalar sayesinde Osmanlı Devleti başarılı olabilir. Bunlara ilaveten şunları da söylemeliyim, Osmanlıların her ne kadar eğitimsizlikten kaynaklanan bazı önyargıları ve hataları varsa da, ilişkilerinde pekçok Hıristiyan millete oranla hem daha samimidirler, hem de daha dürüsttürler. ” (Y:104).[17] Yukarıdaki alıntı aynı zamanda da Paleologos’un Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa hakkındaki görüşlerini de ortaya koyar. Yazara göre Osmanlı’da yaşanan olumsuzluklar kanun ve kuralların olmamasından, gerektiği gibi uygulanmamasından ve eğitimsizlikten kaynaklanmaktadır. Yapılan reformlar Osmanlı devletinin ‘başarılı olmasını’ sağlayacaktır. Dahası, bu yenilikler hayata geçirildiği takdirde, Osmanlı, Avrupalılara – Hıristiyanlara bile örnek olacaktır. Açıkça belli olduğu gibi yazar Osmanlı’ya ‘ötekinin’ farklı etnik kökeni ya da dini yüzünden karşı değildir. Yazar yüzyılın ‘modern’ değerlerine; kanuna ve hukuğa uygun bir devleti üstün görmektedir. Bu uygulamanın kim tarafından yapıldığının, milli kimliğin önemi yoktur. Paleologos

17 “Αί τοιαύται καταχρήσεις, περισταλείσαι αρκετά επί Σουλτάν Μαχμούτη, θέλουν να ολιγοστεύσει έτι περισσότερον, εάν δεν είναι δυνατόν να εκλείπωσιν όλως διόλου μετά την δημοσίευσιν των νόμων, τους οποίους ο νέος Σουλτάνος υποσχέθη να διατηρήση μεθ΄όρκου. Ο Σουλτάν Αμπδούλ Μετζίτης, όχι μόνον ακολουθεί τα προοδευτικά ίχνη του πατρός του, αλλά δίδει παραδείγματα άξια να τα μιμηθώσι τινές των Ευρωπαϊκών και Χριστιανικών Δυνάμεων. Όλοι επιθυμούντες την πρόοδον του ανθρωπίνου γένους εύχονται την πραγματοποίησιν και την διατήρησιν αυτών των θεσμοθεσιών, δια των οποίων μόνον θα ευτηχήση το Οθωμανικόν Κράτος. Είναι δικαίον προς τούτοις να προσθέσω ενταύθα, ότι, αν και οι Οθωμανοί έχουν, ένεκα της αμαθείας των, πολλάς προλήψεις και άλλα τινά ελαττώματα, είναι όμως ειλικρινέστεροι εις την φιλίαν των και τιμιώτεροι εις τα συναλλάγματά των από πολλά χριστιανικά έθνη.” (E:104).

nedensiz bir Osmanlı karşıtı ya da körü körüne bir Avrupa hayranı değildir.

Paleologos Tanzimat reformlarının tutucu bir Müslüman tarafından nasıl algılandığını da okuyucuyla paylaşır. Cami avlusunda konuşan mollalardan biri şunları söyler: *"Aralarından birincisi, ne yazık ki diye tekrar etti, Avrupalılardan beslenerek ve Avrupalılaşarak eski adetlerimizi kaybettik, artık Osmanlı değiliz. Başlarımız Avrupalıların yasa ve adetlerini uygulamaya çalışarak, bizi milli kimliğimizden ettiler, artık ne Asyalıyız ne de Yunanlı."*[18] (Y:101).

Misailidis'in Favinis'i için ise Osmanlı'da olan değerler Avrupa'daki değerlere daha üstündür. Bu değerler modern bir topluma ait değerler değil bir geleneksel bir topluma yakışır değerlerdir: *"İslâmlar, millet tefrik etmeksizin her gelen misafire aynı üzere taam da tertip ederler ve bir âdem cebinde 5 parası olmadığı takdirde kâffe-i Türkiye'yi sefa-i hatırla seyahat edebilirler. Evropa'da ise parasız on adım atmanın ihtimali yoktur ve insan acından nasıl ölür idüğini seyr ü temaşa ederler. Öbür taraftan, hayvanlara kudretlerinden ziyade yüklenmesin diye hayvanperver şirketleri [filozoos eteria] teşkil ederler. Evropa'nın medeniyeti bu mudur? Bu suretle yaşasın Türkiye!*

Evropa'da birinin çocuğuna kazaen bir şamar vursan, yakayı kurtarmanın ihtimali yoktur. Türkiye'de ise, bir İslâmın kazaen çocuğunu öldürsen de, 'Ocağına sığındım' deyü hanesine iltica eylesen, 'Takdir-i ilahi böyleymiş diyerek, merhamet edüp affeder.' " (T:494).

Bütün bu söyleme karşın Misailidis Efendi de Tanzimat'a karşı değildir. Aksine Tanzimat hakkındaki görüşlerini şu sözlerle açıklar: *"Vaktiyle Galata camisine bir domuz girmiş olmağ ile, imamlar döverek çıkarırken, bir Bektaşi dervişi rast olup, 'Niçin döversiniz zavallı domuzu?' deyü tektir etmiş, imamlar dahi 'Derviş baba, camiye girdi, camiye' cevap ettikte, bilse girmez ya, işte ben bilirim de girmem demesi var.*

'Elbette, Yunanlılar da Tanzimatın lezzetini alsalar, serbestiyetin kadr-ü kıymetini de tanırlar. Bu da vakitlere muhtaçtır,' dedim ve bu suretle Kir Stefanos'u bazı mertebe tesellâ eyledim. Ve bu vechile ile müteselli olarak gitti.' " (T:630).

İki eserdeki önemli farklılık Favinis'in sevgili Roksandrasına kavuştuktan sonra yaşamak üzere yerleşeceği şehir, oğluna verdiği isim ve yapacağı işlerdir. Paleologos'un Favinis'i Roksandra ile Atina'da evlenir ve yaşamının geri kalanını geçirmek üzere Evboia'da bir çiftlik satın alır. Ve yaşamının geri kalanını nasıl geçirdiğini şu sözlerle anlatır *"Zaman zaman Roksandram ile beraber abonesi olduğum Yunan gazetelerini okuyoruz, böylece toplum yararına olan işlere katkıda bulunuyor, bulunduğum yerin uzağındaki dünyayı*

18 "Κατά δυστυχίαν, επαναλαμβάνει ο πρώτος, δεν είμεθα πλέον οι ποτέ Οθωμανοί· διότι εχάσαμεν τα παλιά ήθη μας, εξευρωπαϊζόμενοι και εκθηλυζόμεοι καθημέραν. Οι αρχηγοί μας, θέλοντας να εισάξουν εις ημάς τους νόμους και τα έθτων Ευρωπαίων, μας απεγύμνωσαν από τον εθνικό χαρακτήρα μας και δεν είμεθα πλέον, ούτε Ασιανοί, ούτε Ευρωπαίοι." (E:101).

tanıyorum. Gazetecilerimizin Yunan ulusunun ilerlemesi ve menfaati uğruna yürüttükleri tartışmalar beni etkiliyordu."[19] (Y:243) Birbirini ömrünün son dönemlerinde bulmuş bu çiftin bir de oğulları olur! Yunanistan sınırları içinde doğan bu erkek çocuğu, Favinis'in büyükdedesinin adı olan Konstantinos adı ile vaftiz edilir (Y:242).

Temaşa-i Dünya'nın Favinis'i ise Roksandrası ile Atina'da evlendikten sonra ömrünün geri kalanını geçireceği çiftliği İstanbul'da, Boğaz köylerinden birinde alır. Misailidis Efendi'in Favinis'i yaptığı tercihi şu sözlerle anlatır: *"Hasılı, dünyanın hilligişinden (gıl-u gışından) de usanmış olup, bir köşe-i vahdete çekilerek, imrar-ı vakteylemek (vakit geçirmek) için Boğaziçi köylerinden birinde bir çiftlik aldım, ziraatla devam etmekte idim, zira Allahın inayeti ile toprağın insana verdiğini Padişahlar vermez"* (T:640). *Temaşa-i Dünya*'da çift, doğan çocuklarına Vasilakis adını verir.

Favinisler'in yaşamak üzere seçtikleri ülkeler, kahramanlarımızın kimliklerine, değer yargılarına uygundur. Paleologos'un Favinis'i yaşamak için Yunanistan'ı seçmiştir. Yaşadığı coğrafyanın uzağındaki gelişmeleri takip etmekte ve Yunan ulusunun başarısı ile övünmektedir. Misailidis Efendi'nin Favinis'i ise daha çok Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan bir cemaatin üyesidir. Bu nedenle yaşamını İstanbul'daki Boğaz köylerinden birinde inzivaya çekilerek sürdürür.

Favinislerin çocuklarına verdikleri iki isim Yunan toplumunda sıklıkla kullanılan isimlerdir. Bu isimlerin Yunanca'da çok kullanıldığını, aile büyüklerinin isimlerinin çocuklara verilmesinin yaygın olduğunu düşünürsek isim konusu üzerinde durulmaya değmez. Öte yandan, biri diğerinden esinlenerek yazılmış iki anlatıda çocuklara verilen isimlerin farklılığı ilgi çeker. Üstelik bu iki isim Yunanca bilen insanlar için farklı çağrışımlar yapabilir. Bu nedenle belki biraz yorumlanmalıdır. Araştırmacı Stahti, Yunanistan sınırları içinde doğan çocuğa Konstantinos ismi konmasını bu ismin yalnızca geleneksel bir isim oluşundan farklı nedenlerle açıklar. Araştırmacı, Paleologos'un bu isimle yalnız Yunanistan sınırları dışında kalan İstanbul'a değil belki birgün İstanbul'un yeniden alınabileceğine de gönderme yaptığını söyler (1995: 139). Kehyaoğlu ise kendisi de İstanbullu olan bir yazarın çocuğa Konstantinos ismi koymasının olağan olduğunu, yazarın bu isimle Megali İdea'ya gönderme yapıldığı yorumunun abartılı olduğunu belirtir (1995-96:132). Misailidis Efendi'nin romanında çocuğa konan Vasilakis isminin Türkçe anlamının Hükmeden/Kral olduğunu düşünürsek isimlerdeki farklılık nedensiz değildir. Aslında, her iki Favinis de çocuklarının adını dünya görüşlerine ve yaşayacakları topraklara uygun olarak seçmiştir. Paleologos'un Favinis'i, yeni kuru-

---

19 *«Ενίοτε συναναγινώσκωμεν με την Ρωξάνδραν μου, και τας Ελληνικάς Εφημερίδας, εις τας οποίας είμαι συνδρομητής, δια να ενισχύσω τας κοινωφελείς επιχειρήσεις, και δια να γνωρίζω τα του κόσμου αν και μακράν αυτού. Αί συζητήσεις των δημοσιογράφων μας μ΄ενθουσιάζουν, οσάκις τείνουσι προς υπεράσπισιν των γενικών συμφερόντων, και την πρόοδον του Έθνους.»* (E:243).

lan Yunan devletinde bir vatandaş yaşayacaktır. Bu yeni Yunan devletinde doğan çocuğunun kökleri, tıpkı kendi kökleri gibi, geçmişten gelir. Misalidis'in Favinis'i ise yaşamak için Padişahların birşeyler bahşettiği coğrafyayı seçmiştir, çocuğuna koymayı tercih ettiği isim ise seçtiği değerler sistemindeki en güçlü kişinin sıfatından türetilmiş bir isimdir.

Farklı sonlardan da anlayabileceğimiz gibi iki yazarın taşıdıkları farklı kimlikler ve hitap ettikleri okuyucu kitlesi *Polipathis* ve *Temaşa-i Dünya*'nın içeriğini de değiştirmiştir. *Polipathis* milli kimliği olan bir bireyin yaşantısını milletin diğer fertlerine anlatan bir romandır. Kahramanımız İstanbul'da, İmparatorluk sınırları içinde başlayan yaşamını modern Yunan devletinin bir bireyi olarak sonlandırmayı tercih etmiştir. *Temaşa-i Dünya*'nın Favinis'i ise Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan bir Hıristiyan olarak yaşamından hoşnut değildir, ama bir ulusun üyesi değil bir cemaatin üyesidir. Zaten bu nedenle yaşamak için Osmanlı İmparatorluğu'na karşı bağımsızlığını kazanmış Yunanistan'ı değil, İstanbul'u seçer. Paleologos kadar aydınlanmamış bir milli bilinç taşımayan Misailidis, ilk Yunan romanını olarak kabul edilen *Polipathis*'i, *Temaşa-i Dünya* olarak yeniden kurgularken geleneksel bir cemaatin okumasına uygun hale getirmiştir.

EK-I

(T:36) "Eti senin, kemiği benim"

(T:52) "Tüfenk icat oldu, mertlik bozuldu"

(T:54) "Yandım, Kerem'in arpa tarlası gibi tutuştum"

(T:57) "…iki kelise arasında kalmış 'bînamaz' gibi "

(T:116) "Kırk yıllık Yani olur mu Kâni"

(T:131) "…dağ dağa kavuşmaz insan insana kavuşur"

(T:132) "Atı alan Üsküdar'ı savuştu."

(T:199) "…beş parmak bir değildir"

(T:199) "her koyun bacağından asılır"

(T:201) "Karamanın koyunu, sonra çıkar oyunu."

(T:212) "Tatlı dil ilanı (yılanı) deliğinden çıkarır…"

(T.223) "Tilkinin otuz iki fasılı vardır, cümlesi tavuk üstüne ve ayının yetmiş iki faslı vardır topu da alıç ile armut üstüne…"

(T:242) "Allah kişiyi gördüğünden yadeylemesin…"

(T:271) "…sidik yarıştırmaya kalkışır…"

(T:301) "…hoşabın yağı kesildi…"

(T:339) "Ya Devlet başa, ya kuzgun leşe…"

(T:347) "…et iyiliği, at denize, balık bilmez ise, Halik bilir"

(T:400) "…köpeksiz köyde değneksiz gezmekliye niyet eylemiş olu-

yor…"

(T:400) "…söz anlamazsa söz dinletmek torlak sıpayı sudan geçirmek gibi güççe olacak…"

(T:401) "…fakat çaydan geçinceye değin şeytana dayı çağırmak lazım gelir…"

(T:402) "…ama rahmetten kaçarken, doluya rast oldum."

(T:405) "…dinsizin hakkından imansız gelir imiş…"

(T:405) "…süt yoğurttan mı, yoksa yoğurt sütten mi, yumurta tavuktan mı, yoksa tavuk yumurtadan mı…"

(T:424) "Zurnada peşref olmaz, ne çıkarsa bahtına"

(T:429) "Sağ elinin ettiğini sol elin tanımasın, bu surette her ne iyilik edersek, onu da gizli yapmalıyız"

(T:441) "…kim bilir kaçını çırağ çıkardılar…"

(T:460) "Tekkeyi bekleyen çorbayı içer"

(T:461) "…iki dirhem bir çekirdek oldukları halde…"

(T:479) "…delikli boncuk yerde kalmaz fetvasınca…"

(T:481) "Koyunun bulunmadığı yerde keçiye Abdürrahman çelebi çağırırlar…"

(T:504) "…kızı da kendi haline bırakırsan çalgıcıya varır derler…"

(T:541) "Keşki kediyi evvelden yırtsaydım…"

(T: 542) "Sarmısağı evermişler de kırk gün kokusu çıkmamış derler..."

(T:553) "…çingân çalar kürt oynar… "[20]

(T:554) "…sabrın encamı selamettir…"

(T:577) "…gökden ne yağar da yer götürmez?"

Kaynakça

Evangelinos Misailidis, *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya* ve *Cefakâr u Cefakeş),* Hazırlayanlar: Robert Anhegger ve Vedat Günyol, Gözden Geçirişmiş 2. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul:1988.

Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Πολυπαθής,* Hazırlayan: Άλκης Αγγέλου, Εστία, Αθήνα:2000.

Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Η Σπασμωδική Συγκριτική Γραμματολογία του Νέου Ελληνισμού και η ¨γραικοτουρκική¨ διασκευή του Πολυπαθούς του Γρ. Παλαιολόγου», Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών 11 (1995-1996) σ.125-136.

Henri Tonet *Ιστορία του Ελληνικού Μυθιστορήματος*, (Μεταφ.Μαρίνα

20 Orijinalde her iki kelimenin de baş harfler küçük harfle yazılmış.

Καραμάνου), εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα: 2001.

Πηνελόπη Στάθη, «Οι περιπέτειες του Πολυπαθούς του Γρ. Παλαιολόγου», Μνήμων 17 (1995) α-131-145.

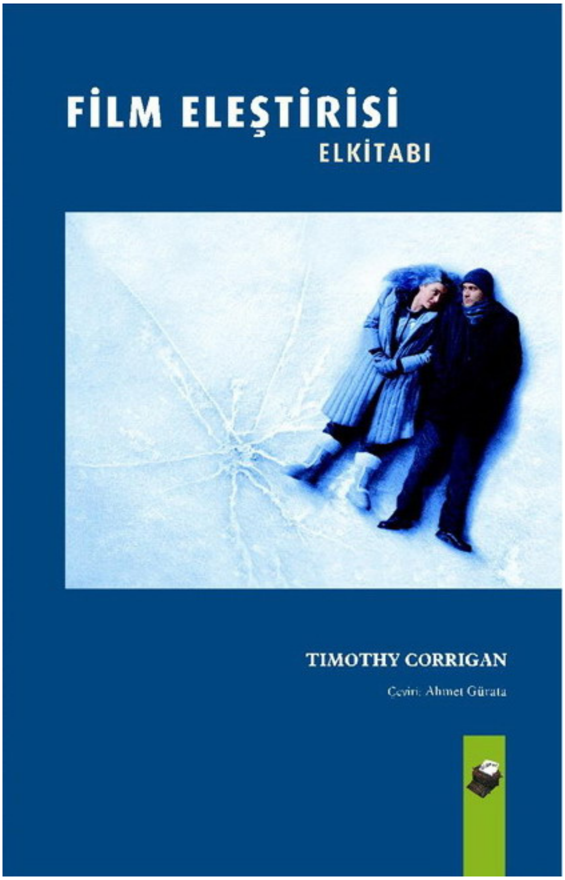
Robert P. Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900),* Bilgi Yayınevi, Ankara:1984.

Özet: Batılı bir tür olan roman, Osmanlı ve Yunan edebiyatlarına 19. yüzyılda girmiştir. İlk romanların yazıldığı ve okunduğu Osmanlı ve Yunan toplumları ise birbirlerinden bir hayli farklı tarihi ve sosyal değişimlerin eşiğindedirler. Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yayımlanan ilk romanlardan biri *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş* tam anlamıyla orijinal bir eser değildir. Kulalı Evangelinos Misailidis Efendi, Grigorios Paleologos'un ilk defa 1839 yılında Atina'da Yunanca olarak yayımlanan *Polipathis* adlı romanını yeniden kurgulamış ve *Temaşa-i Dünya*'yı kendi orijinal eseriymiş gibi 1871-72 yılında İstanbul'da yayımlamıştır. Bu makalede Yunanlılar için yazılan bir romanın niçin Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan okuyucu kitlesine hitap ettiği ve *Temaşa-i Dünya* olurken geçirdiği değişimlere değinilecektir.

Anahtar sözcükler: Yunan edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu, ilk roman, milli anlatı, *Polipathis*, *Temaşa-i Dünya*.

Abstract: 19th century marks the time when 'novel' enters from west into Turkish and Greek literature. At that time, Ottoman and Greek societies were at the brink of very diverse historical and social changes. *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş,* among the first novels published in the Ottoman Empire is not a genuine novel in the proper sense. Evangelinos Misailidis Efendi from Kula, re-edited *Polyapthis*, the Greek novel written by Grigorios Paleologos at Athens in 1839, and published *Temaşa-i Dünya* as if it was his original work in Istanbul in 1871–72. This article will investigate why a novel written for the Greeks has an impact on the readers who live within the boundaries of the Ottoman Empire, and the transition it had during *Temasa-i Dunya*.

Key words: Greek Literature, Ottoman Empire, first novel, national narrative, *Polypathis*, *Temasa-i Dunya*.



FİLM ELEŞTİRİSİ

El Kitabı

[Dipnot Kitapevi]

Tımothy Corrıgan

Çeviri: Ahmet Gürata

Dünyada Sinema kitapları arasında en çok satanlar arasında yer alan Film Eleştirisi El Kitabı, okuyucusuna sinema üzerine eleştirel düşünme ve yazma konusunda bilgi sunmayı hedeflemektedir.

Farklı türlerdeki film eleştirilerinden örneklere yer verilen bu pratik kılavuzda, sinemayla ilgili olarak not alma aşamasından, eleştiri ve makale yazımına kadar her şey yer alıyor.

Kitapta,tanıtma yazılarından kuramsal makalelere, film çözümlemesinin planlı bir süreçte nasıl yazılabileceğine dair önemli ipuçları bulunuyor.

Sinema konusundaki araştırmalara giriş işlevi gören bu kitap, sinemayla ilgili kavramları ve başlıca film kuramlarını tanıtıyor.

Kitap iletişim ve sinema öğrencilerine olduğu kadar, sinema üzerine düşünmek,iki çift laf etmek ve eleştirel yaklaşmak isteyen herkese hitap ediyor.

Kültüre Yeniden Bakmak

Çağdaş DEMREN*

Antropolojik anlamda "kültür" uzun zamandır can çekişiyor. Bir kavram olarak varlığıyla başı belada. Kavram üzerinden süregelen tartışmalar birbirini izliyor. Kimisi onu sosyal ve beşeri bilimler literatüründen kaldıralım diyor, kimisi ona yeni bir içerik ve kılıf uydurmaya veya onu başka bir kavramla ikame etmeye çalışıyor, bunların yanında kimisi de hakkını verelim diyor. Bir tartışmalar dumanında göz gözü görmüyor. Ama tüm farklı görüşler dönüp dolaşıp onun dolayımından geçiyor ve onsuz yapamıyor. Yerine konulmaya çalışılan kavramlar da onun anlam zenginliğini karşılayamamakta, yeni bir anlam ortaya koyamamakta. Bu bağlamda "kültür" kavramının reddedilemeyeceği aşikardır. Bu noktada, söylendiği gibi kavrama farklı bir biçim vermeye veya onun yerine başka bir şey koymaya çalışmaktan ziyade bizim ona olan bakış açımıza ve baktığımız uzama yeni bir yorum getirmek daha uygun olacaktır.

Antropoloji bağlamında "kültür" kavramına iki boyutlu yaklaşılabilir. Her kavram gibi "kültür"de bir soyutlamadır. Ama diğer birçok kavramın göstereni olmadığı büyük bir yaşam alanını kapsar. Belki de "insan" kavramıyla diğerlerinin hiç olmadığı kadar iç içe geçmiş ve onun varlık alanını betimler olmuştur. Soyut ve belirsiz bir kavram olmasına rağmen oldukça somut ve gündelik olanı belirtir aslında. Yaşanılanın göstereni olduğu için de "somut"tur. Onun bu iki boyutluluğu diğer birçok kavramdan daha çok içermesi ona yeniden bakmayı gerektirir. Kültür kavramına genelde bu iki boyutluluğundan ziyade belli ikilikler çerçevesinde bakılmıştır: Kültür/doğa, kültür/biyoloji gibi. Antropolojik yazında genelde kültür, bir şeylere karşıt olarak konumlandırılmış, nelere karşıt olduğu onun içeriğini de şekillendirmiştir. Kültürün insanı, insanın da kültürü varkıldığı düşünüldüğünden, bu bağıntının dışında kalan alanların onun kapsamına girmediği, ona harici olduğu var-

* Yrd. Doç Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Antropoloji Bölümü, demrencagdas@yahoo.com

sayılmıştır. Kültür, doğayla bağlantılı ama onun dışında, insanın iradesiyle yarattığı ve işgal ettiği bir alan olarak tasavvur edilmiştir. Doğanın işleyişindeki nitelikler kültür için söz konusu olamaz bu düşünceye göre. Önce doğa varolmuştur sonra kültür ve bunların arasında hiyerarşik bir ilişki varmış gibi davranılır. Kültür doğa karşısında ya iradi bir konumdadır ya da savunmacı. Bu hiyerarşik ilişkide kültür iradedir, doğa çevre. İnsan doğanın yarattıklarına, sunduklarına karşılık başka şeyler yaratır. Doğaya anlamını veren ya da doğaya bir irade dayatan da yapılan bu başka şeylerdir. Doğa bu ilişki içerisinde ya pasif bir konumdadır ya da saldırgan veya tâlepkar. Yani ya insanın eyleyebileceği bir uzam sunar ya da insanın kendisini savunmasını, korumasını ve onu kontrol etmesini gerektiren bir belirsizlikler diyarıdır. Kültürün bu şekilde doğanın üzerine inşa edilen bir gerçeklik olarak algılanmasının onun içeriğini daralttığı, onu kalıplaştırdığı ve tartışılır hale getirdiği söylenebilir.

Kültürün düşünülen bu veçhesi belki de onun en çok tartışılan ve eleştirilen diğer bir veçhesiyle doğrudan bağlantılıdır: Onun belli bir sınır dahilinde, aynı bir ada gibi bir bütünü oluşturduğu düşüncesi. Bu düşüncenin en temel savunucularından biri ve belki de onun kuramlaştırılmasında başlıca rolü oynamış kişi Malinowski'dir. Malinowski'ye göre (1992:66) kültür,

> "…kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklarından oluşan *tümel bütündür*. İster çok basit, ilkel bir kültürle, ister olağanüstü karmaşık ve gelişmiş bir kültürle uğraşalım, her zaman, büyük, kısmen maddi, kısmen insanlardan oluşan, kısmen de manevi bir *aygıtla* karşılaşırız; bu aygıt insanın karşı karşıya kaldığı özel ve somut problemlerle başa çıkmasını sağlar. Bu problemler, insanın en çeşitli organik ihtiyaçların boyunduruğunda olan bir bedene sahip olması gerçeğinden ve ona işlemesi için gerekli hammaddeyi vererek hem en iyi dostu, hem de birçok düşman gücü içinde saklayarak en tehlikeli rakibi olan bir çevrede yaşaması olgusundan doğar" (italikler bana ait).

Malinowski, insanın bir hayvan türü olarak belirli biyolojik ihtiyaçlarla dünyaya geldiğini ve varolduğunu söyler. Bunlar hayatta kalmak, türünün korunması, beslenme, barınma, çoğalma ve hijyen v.b. ihtiyaçlarıdır. Bunlar insanoğlunun önünde birer problem olarak sürekli durmakta ve çözülmesi gerekmektedir. Bunlar, "kültür" diyebileceğimiz ikinci ve yapay bir çevrenin kurulmasıyla çözülür. Bu çevre sürekli yeniden üretilmek, korunmak ve işletilmek ister (1992:66). Yani kültür dediğimiz *aygıt* ya da *bütün,* bahsedilen biyolojik ihtiyaçların giderilmesi ya da karşılanması üzerine kurulmuştur bu düşüncede. Kültür, bu bağlamda insandaki biyolojik ihtiyaçların devamını sağlarken bir yandan da onları düzenleyen, dizginleyen bir deva, bir çare gibidir de. Bu anlamda diğer hayvanların yaşamlarını sağlayan güdülerin rolünü oynar ama kesinlikle onların karşılığı değildir. Çünkü insanların kültürün do-

Bronislaw Malinowski (1884-1942)

layımıyla bu güdülerini denetleyebildikleri, bastırabildikleri ve diğer canlılara göre çok daha "üstün" ve "kompleks" bir varlık alanı meydana getirdikleri düşünülür. Bu anlamda kültür psikolojiyi de denetler; onunla da hiyerarşik bir ilişkisi ve bağıntısı vardır. Psikoloji de biyolojinin açmazlarında tıkanmıştır, kültür de onun anahtarıdır buna göre. Bu anahtar sınırları belli, nedenleri belli ve sonuçları belli bir bütünlüğe sahiptir bu bağlamda. Kültür, araştırmacının saptanabilir bir nesnesidir. Bu anlayış, kültürün saptanabilir belli ölçütleri olduğunu ileri sürer. Malinowski bu konudaki görüşlerini kendisini eleştirenlere karşı hararetle savunurken şunları söylemekteydi:

> " …kültür bize hiçbir zaman, kısa süre önce birkaç yetkili antropoloğun gösterdiği şekilde "bölük pörçük paçavralardan oluşan yamalı bir bohça" gibi görünmez. "Kültür fenomenleri için genel bir ölçü bulunamaz" görüşünü ve "kültür sürecinin yasaları belirsiz, anlamsız ve yararsızdır" iddiasını püskürtebileceğiz"(1992:67-68).

Kültür bu düşünce içerisinde kendi içinde saptanabilir sınırları olan, doğal ve biyolojik süreçlerle ilişkili fakat farklı kurallara sahip bir varlık alanıymışçasına ele alınır. Onun kendine has saptanabilir yasaları vardır ve belli kurallar ve ölçütler içerisinde işler. Bu nedenle araştırmacının yani antropoloğun saptamalarına ve müdahalelerine açıktır. Neredeyse üzerinde deney yapılabilir bir niteliğe bürünür bu bağlamda. Kültür içgüdülerin ve psikolojik dalgalanmaların karşısındadır. Belli nedenleri ve sonuçları vardır bu tarz düşünenlere göre. Kültürün bu tür algılanması, "kültür"ü en çok tartışılan kavramlardan biri haline getirmiştir. Onun reddedilmesi yahut terk edilmesi gerektiği kararına yol açmıştır.

Kültür ve imgesinin terk edilmemesi gerekir ama onu bu donuklaştırıcı ve hareketsiz kılan yaklaşımlardan da uzaklaştırmalıdır. Ona yeni bir kıyafet dikmek veya alternatif bir kavram koymak yerine ona baktığımız uzamı algılama biçimimizi dönüştürmeye çalışmak onun da dönüşümünü sağlayacaktır.

Kültürün Farklı Veçheleri

Antropolog Eric Wolf, kültür kavramının değerinin yöntembilimsel anlamda olduğunu söylemektedir. "Kültür", kavramı araştırmaya başlarken ki soruşturmalarımızda bir başlangıç noktasını oluşturur. Toplumsal bağıntıla-

rı gösterir, bu bağıntıların ne olabileceğini ve olup olamayacağını keşfederken düşünmemizi sağlar ve işler. Yani biz çalışmaya başlarken bize hizmet etmeye başlar (2001:308). Diğer bir deyişle araştırmamız veya soruşturmamız sırasında karşılaştığımız yolları veya olayları belirten anahtar bir kavramdır. Kültür sadece yöntembilimsel açıdan kullanışlı değil, anlamı bakımından da oldukça kapsamlıdır. Her ne kadar kapsamının genişliği açısından eleştiriye uğrasa da, aksine kapsamı onun zenginliğidir. "Kültür" kavramı, Terry Eagleton'ın işaret ettiği üzere etimolojik açıdan bir kültür/doğa karşıtlığını değil aksine bir kültür/doğa birlikteliğini veya iç içeliğini barındırır. Kültür etimolojik açıdan doğadan türemiş bir kavramdır. Özgün anlamlarından birisi, "çiftçilik" ya da doğal gelişme eğilimidir (2005:9-10). Eagleton, kültürün İngilizce karşılığından yola çıkarak, "insan faaliyetlerinin en inceliklisine işaret eden kelimemizi emek ve tarımdan (agriculture), gelişim (cultivation) ve üründen (crops) alırız" demektedir (2005:9). Kültür kavramı bir doğal gelişme anlamını içinde barındırdığından dolayı, inşa edilmiş ve doğal olanı da gösterir. Hem bizim ötemizde bir doğanın, maddesel bir boyutun olduğunu, hem de bu maddesel dünyanın insan pratiği ve deneyimleri doğrultusunda anlamlı bir hale getirilmesine yani inşa edilmesine vurgu yapar. Eagleton bu noktada şöyle devam eder, "öyleyse asıl mesele, kültür-doğa karşıtlığının yapıçözüme uğratılmasından çok "kültür" teriminin zaten böyle bir yapıçözüm olduğunun fark edilmesidir…Doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir" (2005:11). Doğa kendisini aşacak ya da eklenecek süreçlerin araçlarını kendisi üretir. Kültür, emeği oluşturan doğayla kendisi arasındaki alışverişten türer. Kültür ancak doğadan aldığı hammaddelerle ona bir şeyler ekleyebilir. Bu anlamda organiktir de. Kültür hem örgütle(n)meye hem de kendiliğinden büyümeye ve gelişmeye de işaret eder. Yani kültür hem yap(ıl)mayı hem de bir kendiliğindenliği içerir (2005:12-13). Bu bağlamda "kültür"ün doğadan kopuk olmadığı, aksine gerek etimolojik anlamda, gerekse de göstergesi olduğu varlık alanıyla doğanın bir bütünleyeni ve parçası olduğu gerçeğini kabul etmek gerekir. Kültür genelde söylenildiği gibi insanı diğer canlılardan ayıran bir gerçeklikten çok onu diğer canlılara yakınsayan ve bağlayan bir niteliktir.

Malinowski'nin bütüncül, saptanabilir, kendi içinde başlayıp biten "kültür" düşüncesine karşı kültürün parçalardan oluştuğunu söyleyenler de vardır. Robert Levine, kültürleri birer "parça ve yama" olarak kavramaktan bahseder (1990:72). Levine, kültürleri dile benzetir. İnsanlar birbirlerinden farklı konuşurlar ama verili bir dili konuşanlarda ilk karşılaşmalarında birbirlerini anlarlar. Bu karşılıklı anlaşma, telaffuz ve gramer hakkındaki belirgin oydaşmadan kaynaklanır. Dilbilimciler bir incelemeden ziyade birkaç muhataba bakarak bu yaygın olan kuralları keşfedebilirler. Levine'a göre aynı şey kültür için de söylenebilir. Toplumda sembollerin paylaşımı anlamında yine bir oydaşma söz konusudur. Bu oydaşma da muhataplar arasında bir tekrarı üretir. Bireyler her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar da dolayımıyla iletişime geçtikleri semboller ve temsillerin ortak bir kavrayışına sahiptirler. Bu ortak kavranış olmadan bir toplumsal iletişim veya topluluk söz konusu ola-

maz. İnsanlar arasında davranış ve tavırlarda değişkenlikler olsa da toplumsal iletişimdeki mesajların kodlanması ve deşifre edilmesi için bir oydaşma gereklidir (1990:73). Bu tür bir algılamada kültür, saptanabilir neden ve sonuçları olan bir bütün değil, insanların üzerinde ortaklığa sahip olduğu, belli tekrarları içeren semboller ve kodlardan oluşan bir ağ gibidir. Bu anlamda kültür parçasaldır.

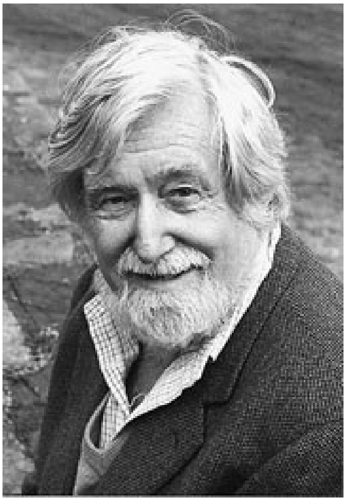
Geertz'de farklı bir kültür anlayışının olması gerektiğini dile getirir:

> "Ellilerin başında işime başladığımda antropolojik pratiğin "orada bir yerlerde bir kültür var ve senin işin ne olduğunu gelip bize anlatmak" kavranışı yeni yeni sorgulanmaya başlıyordu, o da alanın dışından. Yaklaşık on yıl sonra Kuzey Afrika'ya geçtiğimde şüpheler biraz daha güçlenmişti ve çok daha fazlası içeridendi… Kültürü, inanç ve davranışı soyutlanabilir bir şablonda şekillendiren muazzam ve nedensel bir kuvvet olarak kavramanın -ki buna pasta bıçağı görüşü denir- ne böyle meseleleri araştırmada ne de insanın bu meseleler üzerinde düşündükten sonra elde ettiğini iddia ettiği şeyleri anlatmada pek de kullanışlı olmadığını fark etmek ise biraz daha uzun sürdü. Çok daha az oranda kas gücüne dayanan, çok daha fazla oranda tepkici bir şeye ihtiyaç vardır, sorgulayıcı, alaycı, takipçi bir şeye, ipuçlarına, belirsizliklere, beklenmedik durumlara ve noksanlıklara daha duyarlı bir şeye" (2001:57-58).

Geertz, insanı kendi ördüğü anlam ağlarında asılı kalmış bir hayvana benzetir. Kültür de bu ağın kendisidir. Onun analizi bir yasa arayışındaki deneysel bir bilimle değil, anlam arayışındaki bir yorumlamayla olacaktır. Yüzeyde muammalı görünen toplumsal ifadelerin yorumlanmasıdır önemli olan (1973:5). Ortner, Geertz'ın kültür kavrayışının iki boyutu olduğunu belirtir. Bunlardan birisi, Ortner'ın deyimiyle özgül bir grup insanın ethosu veya dünya görüşü anlamındaki klasik Amerikan kültür kavramı, diğer boyutta Wittgenstein'dan esinlenen, anlamın ve öznelliğin toplumsal dünyada gömülü olan sembolik süreçler dolayımıyla inşasını vurgulayan kültürel sürecin felsefi ve edebi kuramıdır (2006:112).

"Kültür" kavramına saldırılar yukarıda belirtilen ilk boyut üzerinden olmuştur. Özgül grupların kendilerine ait özgül kültürlere sahip olduğu ve bu kültürün grubun tüm üyelerince paylaşıldığı düşüncesi fazla türdeş, fazla benzer olmakla eleştirilmiştir. Toplumsal farklılıkların ve toplumsal eşitsizliğin olduğu bir dünyada herkesin aynı dünya görüşünü ve yönelimini nasıl paylaştığı sorusu ortaya atılmıştır. Bu türdeşliğin ve farklılığın olmayışının özcülüğe kadar varabileceği, herkesin bir şeyi yaparken ya da yaşarken aynı öze sahip olduklarının varsayılabileceği belirtilmiştir. Ortner'a göre Geertz tamamen bunun farkındadır ve buna karşı çıkmaktadır. Ama "kültür" kavramı da reddedilemez, kültür gerçektir ve onu yok sayanlar kafalarını kuma gömmektedirler. Bu nedenle Geertz kültürel çizgiler arasında yeni diyaloglar açmak is-

temiştir (2006.112-113).



Clifford Geertz
(1926-2006)

Ortner, Geertz'ın düşüncelerini paylaşmakla beraber bunun yeterli olmadığını kültür kavramının daha çok siyasal bir boyutu olan bir savunmasının yapılması gerektiğini söylemektedir. Kültür kavramı her ne kadar kendi içerisinde özselleştirici bir potansiyeli barındırsa da, onun iktidarın işleyişlerini ve güçsüzlerin kaynaklarını anlamaktaki eleştirel siyasal değerini tanımak gerekir. İktidarın tarafından baktığımızda, kültürü oluşturan anlamları ve sembolleri ideolojik, egemenliğin süreçlerinin ve güçlerinin bir parçası olarak anlayabiliriz. Tabi olanların tarafından baktığımızdaysa kültür, her ne kadar hükmedilseler ve marjinalize edilseler de, kendileri için anlamlı bir yaşam çabasındaki özne ve grupların yerel dünyaları olarak ele alınabilir Ortner'a göre. Kültür burada da klasik Amerikan anlamında kullanılmakla beraber, direnmeyi, uyumsuzlukları, hükümranlığın sınırlarında anlamlı bir yaşamı kurma çabalarını da içerir. Ortner, kültür kavramını aslen tehlikeli ve muhafazakar bir kavram olarak görmenin yanlış olacağını, kendi tartıştığı bağlamda siyasi bir eleştiriyi de içerecek şekilde esneyebileceğini ve güçlü bir kavram olduğunu söylemektedir (2006:113-114).

Chodorow ise, Geertz'i yöntembiliminde tüm önemi kültürel anlamlara verirken, kişisel anlamaları göz ardı ettiği veya önemsiz saydığı için eleştirir. İnsanların belli semboller ve göndergede bulunduğu anlamlar üzerinden ve belli toplumsal konum ve kategoriler vasıtasıyla etkileşime geçtiklerini vurgularken, deneyimlenen yaşam biçimleri olarak öznel anlamları ve bu kategorilerin tözel içeriklerini dikkate almadığını vurgular (2007.154-158). Chodorow'a göre Geertz çalışmalarını "herhangi bir tekil bir kişinin kültürel kategorilere ilişkin deneyimi üzerinde durmayarak veya bir kültürdeki farklı insanların kültürel anlamları nasıl farklı biçimlerde yaşadığını inceleme kapsamına almayarak sürdürür" (2007:156). Geertz, kendi deyimiyle "fail odaklı" bir açıklama yaptığını söylemesine rağmen, aslında faili dışlıyordur. Chodorow, Geertz ve diğer antropologları kastederek önemli bir saptamada bulunur: "Kültürel anlamla kişisel anlam sadece etnografların (veya psikanalistlerin) zihninde karşıttırlar. İnsan ruhunda iç içe geçmişlerdir ve öznel anlamı oluşturma yönünde ilerlerler" (2007:157). Yani kendilikler sadece kültürel anlam örüntüleriyle değil, en az onun kadar önemli olan öznel duygular ve iç yaşamlarla da üretilir ve bunlar insanlarda karışmış veya iç içe bir şekilde bulunurlar. Bu bağlamda kültürün psikoloji karşıtı bir yapılanma olduğunu da söyleyemeyiz; tam aksine kültür psiko-dinamik süreçlerle karmaşık bir etkileşim içerisindedir, hatta bireyler dolayımıyla iç içe geçmiştir. Kültürün duyguları

ve dürtüleri biçimlendirdiği kadar, duygu ve dürtüler de öznel deneyimler üzerinden kültürün yaşanma şeklini etkiler.

Duygu ve dürtüler belli bir failliği oluşturur veya doğurur. Talal Asad, failliği bu bağlamda farklı bir şekilde yorumlar. Asad, kendi tartışması bağlamında acı hissini veya duygusunu ele alır. Acının "basitçe bir eylem nedeni olmayıp bizatihi bir eylem türü de olmasının mümkün" olup olmadığı sorusunu sorar (2007:86). Birçok antropolojik çalışmada bilinçli niyetin faillik açısından merkezi bir önemde olduğunu belirtir. Buradaki varsayımın failin "tek bir tarihsel doğrultuda – kendi kendini daha fazla güçlendirme ve acıyı azaltma doğrultusunda – hareket edecek yeteneğe ve arzuya sahip" olduğu seküler bir metafiziğe dayandığını savunur. Halbuki failliğin her zaman belli bir kasıt, plan veya niyeti içermesi gerekmediğini, failliğin sahip olabileceği anlamların kişilerle, şeylerle, kişinin kendisiyle belirli ilişki kurma tarzlarına bağlı olarak değişebileceğini vurgular (2007:97-98). Antropologlar da dahil birçok kimsenin şöyle bir seküler düşünceye sahip olduğunu söyler: İnsan ya kendisini temsil eden ve öne süren bir fail olarak ya da çeşitli durumlar karşısında pasif bir nesne olarak konumlandırılır. Ona göre, bir kişinin ıstırap çektiğini belirttiğimizde, insanın acı karşısında pasif bir konumda olduğunu ve onu aşmaya çabalaması gerektiğini varsaydığımızı belirtir. Halbuki acı Asad'a göre, salt pasif bir durum değil, aksine bizzat failleştirici bir durumda olabilir (2007:98). Yani Asad'a göre, seküler düşüncede, kişi ıstırap çeker, ıstırap *çekilendir,* kişi ancak bunu aşmak ve güçlenmek için bir eyleme geçerse ancak o noktada bir fail olur, kişi pasif de kalabilir. Asad ise, acının bizzat eylemin kendisi olduğunu ve failliği içerdiğini vurgulamaktadır. O, acının "zamanda bulunan faal, pratik bir ilişki" olduğunu, "bizatihi ilişki yaşama tarzı" olduğunu savunmaktadır (2007:103-104). Acı, kişiler arasında paylaşılan, hatta bir ilişki olarak yaşanılan bir süreçtir. İnsan karşısındakinin acısını paylaşmakla yetinmez, onu *hisseder.* Bunu hissederken de önceden bunu hissedeyim mi, hissetmeyim mi diye düşünmez, sadece hisseder ve paylaşır. Asad, bu noktada faillikle bilinçlilik arasında kurulan seküler düşünceye karşı çıkar. Çünkü birinin acısını hissetmek, bir ilişkiye geçiştir ve bir failliktir.

Bu anlatılanlar üzerinden düşünüldüğünde kültür üzerine farklı bir bakış açısı ortaya koymamız gerektiği ortaya çıkmaktadır. Kültürün artık homojen bir bütünlüğü veya tamlığı gösteremeyeceği, belli saptanabilir yasalara ve sınırlara sahip olmadığı ortadır. Ona doğanın ve insanın iç dünyasının veya psikolojisinin üzerinde bir üstünlük ya da ayrıcalık atfedemeyiz. Kültüre gerek doğayla olan iç içeliği gerekse de insan duyguları ve dürtüleri bağlamında yeniden bakılması gerekmektedir.

Çokboyutlu Bir Kültür Anlayışı

Öncelikle şunu ortaya koymak gerekir: Kültür, olan biten bir şey yani bir olgu olmaktan ziyade süregelen bir süreçtir. Bunu bazı araştırmacılar ve antropologlar farklı bağlamlarda dile getirmektedirler. Örneğin Eric Wolf bu süreçselliğe vurgu yapar ve şöyle bir tanımlama ortaya koyar: Kültür içerisin-

Claude Lévi-Strauss
(1908)

de kültürel yapılanma, yeniden yapılanma ve tahribat devam edegelen süreçlerdir, fakat daha büyük tarihsel alanlar ve arenalar içerisinde yer alır. Bu arenalar, sıra ile hareketlenmiş toplumsal emek biçimlerinin işlemesi ve bunun toplumsal öbekler (constellations) içerisinde ve arasında dahili ve harici olarak doğurduğu çatışmalar tarafından şekillenir. Bu işlemeler ve onların doğurduğu çatışmalarda ideoloji yapımı ve ideoloji yapılmaması oyunu yaşamsal bir rol oynar (2001:318). Kültürel biçimler ve bu biçimlerin serileri bu süreçte oyuna koyulur, fakat onların önemini anlayabilmek için görünürdeki anlamlarının daha ötesine geçmek gerekir. Onları hareketlenmiş toplumsal emek biçimlerinin doğurduğu güçleri somutlamak üzere kurulmuş insan yapıları olarak anlamak gerekir. Onlar statik ve tüm zamanlar için verili değildir; geçerli biçimin gerilimlerini vücuda getirir; süregelen toplumsal düzenleme ve parçalanma süreçlerinin nesnesidirler (2001:319). Wolf bu yaklaşımında kültürü, insan emeğinin hareketliliğindeki ve biçimlenmesindeki gerilimlere ve çatışmalara bağlı olarak ortaya çıkan bir yapılanma, bir süreçsellik olarak ele alır.

Michel de Certeau de kültürün daha çok bir üretim mi, yoksa bir miras mı olduğu konusundaki tartışmada, “biri sürekli olarak diğerini unutturan iki biçim arasında” gidip gelişini şöyle ifade eder:

> “Kültür bir yandan süregelendir, diğer yandan da icat edilen. Bir tarafta hem güncel hem de bin yıllardır süren, zihniyetlerin, gerçekliklerin ve toplumsal ritüelleşmelerin derinliğinde biriken yavaşlıklar, gizlilikler ve gecikmeler; kapalı, inatçı, gündelik davranışlara gömülmüş yaşam. Diğer tarafta ise sapmalar, gelecekteki nesillerin art arda kendi işlenmiş kültürlerini çıkaracakları bir yaratıcılığın payları. Kültür, dünün devrimlerinin görünmeden, pratiklerin içine sığınmış bir halde uyudukları -ama ateşböceklerinin, bazen de büyük gece kuşlarının, başka bir günün şansını hazırlayan belirişlerin ve yaratıların gezindiği- bir gecedir” (akt. Bayart 1999:68).

Bu tanımları veya açılımları takip ederek kültüre olan bakış açımızı zamansal bir perspektif üzerinden geliştirmenin ve süreçlerle kavrama-

nın daha sağlıklı olabileceği ileri sürülebilir. Böylece kültürün belli ikilikler (farklılık-evrensellik, ilkel-uygar v.b.) arasındaki salınımının önüne geçilebileceği düşünülebilir.

Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren kültürel tartışmalarda bir "farklılık" vurgusu ön plana çıkmıştır. Bu vurguya göre, insanlar varoluşlarını belli anlamlar üzerine ve bu anlamlar dolayımıyla inşa etmekte, bu anlamlar da her toplulukta veya grupta farklılıkları doğurmakta ve o grubun asli unsurlarından birisi haline gelmektedir. Bu noktada evrensellikler söz konusu olamaz, varsa bile sadece yanıltıcı veya genellemelerden ibarettir. Örneğin çokkültürlülük böyle bir vurguya karşı gelir. Genelde bir ulusla ve benzerlikle özdeşleştirilen kültür (veya uygarlık) kavramına karşı çokkültürlülük parçalılığı ve farklılığı yüceltir. Çokkültürlü görüşe göre her azınlığın kültürü kendi üyelerinin gözünde hakikaten farklıdır. Farklı kültürlere sahip olmaları onları kendileri kılar (Kuper 1999:234). Çokkültürcülüğün en temel problemi farklılık kültüdür. James Clifford'a göre kültür, gerçek bir farklılık yaratmak için grupların süregiden ehliyetidir. Bu nedenle kavramın farklılaştırıcı ve göreli işlevlerini korurken, insanların ortak paydalarından ve kozmopolit esasların farzedişlerinden kaçınılmalıdır. Bu duruma birçok itiraz dile getirilebilir. Örneğin Levi Strauss'a göre, birçok insan kendi tekliğini ve diğerlerinin farklılığını vurgularken, diğerlerinin geleneklerini korkunç ve lekeli görme ve taşıyıcılarını da tam bir insan olarak görmeme eğilimindedir (akt.Kuper 1999:242). Farklılıktaki ve üstünlüğe olan bu inanç kullanışlı bir yanılsamadır fakat bir yanılsama olarak da kalacaktır. Levi Strauss, antropologları insanlar arasındaki farklılıkları değerlerin kültürel olarak değişken olduğundan dolayı tek bir ölçek üzerinde göstermemeleri gerektiği ve aynı zamanda insan farklılıklarının ortak bir temelde kaydedilmiş olduğunu kabul etmeleri konusunda uyarmaktadır. İnsan birliğinin ölçüsü, öğrenme, ödünç alma ve özümseme ortak yeteneğimizdir. Dünya tarihindeki büyük kırılmalar dünyanın farklı yerlerinde gerçekleştirilmişlerdir. Her kültür çokkültüreldir. Levi Strauss'a göre, sonuçta her kültür, ilk başından beri farklı oranlarda olmakla birlikte karışımların ve ödünç almaların bir sonucudur. Bu anlamda, karşılıklı ilişkilerimize dayanan paylaştığımız şeylerdir aramızdaki farklılıkları yaratan. Çeşitli grupların tecridinden ziyade onları bağlayan ilişkilerin bir işlevidir. (akt.Kuper 1999:243). Diğer önemli bir uyarı da Suavi Aydın'dan gelmektedir. Aydın, bu "fark" kavramının kutsanmasının ve yüceltilmesinin yeni bir oryantalizme yol açacağını belirterek bunun tehlikeli sonuçlarına değinmektedir. Bu yeni oryantalizm de, eski Doğu-Batı karşıtlığına bağlı olan bir biz ve ötekiler anlayışının yerine, çok kültürlü bir alan içerisinde çoğullaşmış bir biz -ötekiler ayrımı ortaya konmaktadır. Bu yeni oryantalizm de eski Doğu mitinin yerine süslendirilmiş bir "Afrika-Asya" miti konmuştur (Aydın 2002:41-45). Bu bağlamda tüm kültürlerin farklılıklarına bağlı olarak "biricik" oldukları, bu biricikliğin de "tartışılamaz" olduğu ve ters bir yönden bir etnosantrizmi doğurduğu söylenebilir. Afrikalı'nın siyah teni ve gırtlaktan gelen yanık sesi, eskiden onun Beyaz'a olan "tabiliğinin" göstergesiyken, şimdi "farklılığının" ana malzemesidir.

Tekrar, bu bahsedilen eleştiri ve uyarıları da dikkate alarak kendi "kültür" önerimize dönelim. Kültürün bir süreç olarak algılanması ve onun bir zaman perspektifi içerisinde ele alınması gerektiği söylenebilir. Kültürü, insan yaşamı içerisinde geçmiş - bugün - gelecek algısı üzerinden değerlendirmek gerekir. Bu zamansal algı üzerinde varolan bir potansiyel olarak da düşünülebilir kültür. Kültür, durağan bir şey değildir, hareketseldir. Varlığını bu zaman içerisindeki hareketliliğine borçludur. Bu hareketsellik üretim ve yeniden üretim ve tahribat anlamında insanın doğayla olan birlikteliğini de, insanın duygu ve dürtülerinin oluşturduğu iç dünyasındaki oluşumları da kapsar. Kültür, bu hareketselliği içinde doğadan ve insanın psiko-dinamik yapısından kopmuş bir şey değildir; aksine onlarla iç içe geçmiş ve bütünleşmiştir. Fakat bu kendini sürekli tekrar eden doğrusal bir hareketlilik değildir. Kendi içinde öngörülmeyeni de barındırır.

Kültürü, Talal Asad'ın acı ve faillik arasındaki ilişkiyi yorumlaması üzerinden okuyabiliriz. Asad'ın yukarıda acı için söylediklerini insana dair tüm diğer hissiyatlar içinde söyleyebiliriz. Yani her insan bir duyguyu veya dürtüyü hissettiğinde zaten faildir, bunu hissedeyim mi hissetmeyim mi diye düşünmez ve bu hissi diğerleriyle bir ilişkisellik içerisinde yaşar. Bu dürtüler öngörülemeyebilir ama bu onların yaşanmasını ve bir ilişki oluşturmasını engellemez. Duygular, dürtüler yani kısaca hisler birer potansiyeldir. Duyguların ve hissiyatların zaman içinde birikmesiyle belli ilişki tarzları, ortaklıklar ve faillikler ortaya çıkar. Bu ilişkiler süreçseldir, her an değişebilirler, belli bir yapılanmayı veya örüntüyü sürdürseler de, kendi içlerinde daima bir öngörülemeyeni barındırırlar. Belli bir an durup, belli bir an üzerinden geriye bakıp tasavvur ettiğimizde aklımıza gelen olaylar ve ilişkiler silsilesidir kültür. Biz de bu ilişkilerin birer parçası olduğumuz için hızla giden bu akışkanlığın içerisinde olayları belli örüntüler ve kategorilendirmeler içerisinde algılarız. Bu anlar geçmişin birikimlerini, geleceğin öngörülemeyen potansiyellerini barındırır.

Kültürün bu zamansallık içerisinde bir diyalektikle varolduğu pekala söylenebilir. Kültür, hem öngörülemeyeni barındırır içinde, hem de öngörülemeyeni insan zihni veya algısı için öngörülebilir kılar. Hayatı nakledilebilir, dolayısıyla dayanılabilir kılar insan için. Hislerin doğaya karıştığı, hislerin üretim ve ilişkilerine dönüştüğü yerdedir kültür. Bu nedenle üretim ilişkilerinin tarihi, hislerin tarihinden bağımsız değildir. Üretim ilişkileri doğadaki ilişkilerden de bağımsız değildir. Kültürün bu bağlamda bir üç boyutluluk taşıdığı ileri sürülebilir: Doğasal boyut, insani boyut ve duyusal boyut. Her ne kadar kültür, kendini insani boyut üzerinde konumlandırsa da, diğer boyutların da içine nüfuz eder ya da tam tersi, bu boyutlar kültürün içine nüfuz etmiştir. Yani aynı anda hem onun birer parçası, hem de onun tümleyenidirler.

Tartışılan bu konular içerisinde baş savımız şudur: Kültür sadece iradi bir şey değildir, hatta zaman zaman büyük oranda değildir. Kültür, her an *düşünülerek* inşa edilmez, zaten yukarıda söylenildiği gibi faillik her an düşün-

meyi içermez, bazen de *düşünmeden ama hissederek* yaratırız ve üretiriz. Bu faillikte ancak paylaşarak ve diğerleriyle bir ilişkisellik içerisinde anlamlı kılınır, yaşam kendiliğimiz ve diğerleri için ulaşılabilir ve nakledilebilir bir niteliğe bürünür. Kültür, doğadan da kopuk değildir, ondan türemiş ve onun parçasıdır. Yani doğanın işleyişiyle, kültürün işleyiş tarzları arasında bir *farklılık* değil, aksine bir *paralellik* ve *çakışma* vardır. Bu nedenle kültür de doğa gibi öngörülemeyeni barındırır ama doğadaki bir eko-sistem gibi kendine has bir niteliği vardır, bu nedenle belirgin tekrarları ve birikimleri de içerir; bu nedenle yeniden üretilebilir ve diğer kuşaklara aktarılabilir. Bu anlamda kültür hem bir üretim hem de bir mirastır.

Kültüre olan bakış açımızı bu doğrultuda yönlendirmek, bu kavramı daha esnek ve daha geniş bir bağlam içerisinde ele almamızı kolaylaştırabilir. Bunun yanında, bu tartışmalar bağlamında kültürün farklılıklara mı dayandığı, yoksa belli saptanabilir bütünleri mi oluşturduğu tartışması da belki de gitgide önemini yitirebilir.

Kaynakça

Asad, T. (2007). *Sekülerliğin Biçimleri - Hıristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Aydın, S. (2002). “Bir Kavramın Bunalımına Dair Düşünceler: Tarih Karşısında Kültür Kavramı”, *Toplum ve Bilim*, sayı 94, 16-49.

Bayart, J.F. (1999). Kimlik Yanılsaması, çev. Mehmet Moralı, İstanbul: Metis Yayınları.

Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların Gücü - Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam*, çev. Jale Özata Dirlikyapan, İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Publishers.

Geertz, C. (2001). *Gerçeğin Ardından - Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı*, çev. Ulaş Türkmen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuper, A. (1999). *Culture - The Anthropologist' Account.* Cambridge: Harward University Press.

LeVine, A. R.(1990). “Properties of Culture - An Ethnographic View”, R. A. Shweder ve R. LeVine (Ed.), *Culture Theory - Essays on Mind, Self and Emotion* (ss. 67-87). Cambridge: Cambridge University Press.

Malinowski, B. (1992) *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ortner, S. B. (2006). *Anthropology and Social Theory - Culture, Po-*

wer and the Acting Subject. Durham: Duke University Press.

Wolf, E. R. (2001). *Pathways of Power - Building an Anthropology of the Modern World,* Berkeley: University of California Press.

Özet: Bugün, kültür kavramı sosyal bilimler ve antropoloji dünyasında tartışılagelmektedir. Bazı sosyal bilimciler ve antropologlar kavramın gösterdiği araştırılabilir ve öngörülerde bulunulabilir homojen ve sınırları belirlenmiş varlık alanları anlayışının artık tükendiğini, bu nedenle de kavramın terk edilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Buna karşılık çoğu sosyal bilimci kültür kavramından vazgeçememekte ve bir vasıta kavram olarak kullanışlılığını vurgulamaktadırlar. Dolayısıyla kültür kavramına olan yaklaşımımızı, belirtilen kuramlaştırmaların eksikleri de dile getirerek yeniden ele almamız gerekmektedir. Kültürün belirttiği varlık alanının doğa ve duygularla olan ilişkilerinin ve konumlandırılışlarının yeniden formüle edildiği çok boyutlu bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Bu perspektif içerisinde kültür kavramı da anlam açısından daha esnek bir hale gelebilir.
Anahtar Sözcükler: Kültür, doğa, duygular.

Abstract: Today, the concept of culture has being discussed in the social science academia. Some of the academics and social scientists defend an opinion of the necessity to reject the concept which has the concumed idea of which shows us researchable and anticipatable and which has presence of homogeneous area with definite frontier. However, most of the social scientists do not abdicate from the concept of culture and emphasize the usefullness of concept as a medium. Accordingly, our approach to the concept of culture should be reviewed with its specified deficiencies which should be uttered. Because, it is useful for social researchs. So we suggest that we have to change our perspective toward culture. In this context, the concept of culture may become more flexible for its meaning.
Key words: Culture, nature, emotions.

Emniyet (Genel Müdürlüğü'nün) Raporlarında Faşist Propagandası

Mustafa YILMAZ[*]

Mustafa Kemal Paşa önderliğinde yürütülen Milli Mücadele'nin başarı ile sonuçlanması sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Atatürk'ün yeniden bir ulus ve ulus devlet yaratma yönünde köklü bir devrim sürecine giriyordu.

Savaş sonrası durumdan memnun olmayan Türkiye, sorunlarını görüşmeler yoluyla barışla halletme yolunu seçmiştir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'na doğru giden yolda yeni Türkiye'nin önderi bir asker olarak geçmişin tecrübesi ile daha ihtiyatlı davranmış ve çevresindeki ülkelerle bu anlayış içerisinde bir ilişki yürütmüştür.

Türkiye'nin savaş sonrası statükodan memnun olan ülkeler yanında yer alması, barıştan ve silahsızlanmadan yana tavrı ve Milletler Cemiyeti kararlarına uygun davranışı özellikle otuzlu yıllar sonrasında bozulmaya başlayan Birinci Dünya Savaşı sonrası düzeni içerisinde, Milletler Cemiyeti kararlarının ihlal edildiği, yeni ittifakların kurulmaya başladığı ve saldırgan tavırların sergilendiği bir dünyada çok anlamlı bulunuyor ve takdir ediliyordu. Bu bağlamda Türkiye, Atatürk ve İnönü döneminde komşu devletler ve dost ülkeler ile ilişkilerini bozacak yayın ve faaliyetler konusunda da çok duyarlı idi ve tepkisini bu tür yayınlara ilişkin verdiği yasaklama kararları ile gösteriyordu.[1]

Türkiye'nin konuya duyarlılığının artmasına bir başka neden ise İtalya'da iktidara gelen Mussolini'nin yayılmacı tavrı ve söylemlerinin Türkiye'ye yönelik tehdit içeriyor olması idi. Bu durum Türkiye'nin dış politikasına etki etmiş ve Türkiye dış politikasını bu yönde şekillendirmiştir.

Bu hassasiyetin yansıması olarak, Türkiye'ye yerleştirilmesi düşünülen İtalyan kolonilerine ilişkin bir haberden dolayı Mısır'da yayınlanan

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.

1 Mustafa Yılmaz-Yasemin Doğaner, *Cumhuriyet Döneminde Sansür (1923-1973)* Ankara, 2007.

El-Cedid gazetesinin yasaklandığını görüyoruz.[2] 1926 yılındaki bu yasaklama sonrası bir başka yasaklama *Akbaba* dergisinin 30 Mayıs 1936 tarih ve 125 sayılı nüshasının kapak resminde yer alan "Adisababa'da Zafer Bayramı" alt yazısı ile idam edilen Habeşliler ve içkisini yudumlayarak bunları seyreden İtalya Devlet Başkanı Mussolini'yi gösteren karikatür nedeniyle gerçekleşiyordu.[3]

Yine bilindiği gibi genç Türkiye Cumhuriyeti başarı ile verilen Kurtuluş Savaşı sonrası kurulmuştu ve yeni yapılanmada model olarak batı alınıyordu, yeni hedef modern bir batı ülkesi olmaktı.

Türkiye'nin bu tercihi ve bu yönde Atatürk önderliğinde başlayan süreç, Türkiye'nin batı sistemi dışında Batı'da veya batı dışı toplumlarda görülen yeni oluşumlara (Nazizm, Faşizm ve Komünizm vb.) kuşku ile bakmasını beraberinde getiriyordu.

Bu çalışma başka bir çalışmamızda ele aldığımız Emniyet Genel Müdürlüğü raporlarında Nazi Propagandası benzeri yine Emniyet Genel Müdürlüğü raporlarında[4] faşist propagandaya ilişkin olacaktır.

Daha önceki çalışmalarımızda ortaya koymaya çalıştığımız gibi hassasiyet gösterilen konuları ortaya çıkarırken anılan türden propagandanın hangi alanlarda ve ne şekilde yapıldığına ilişkin ipuçları elde etmeye yöneliktir.

Konu ile ilgili ilk rapor 21.12.1937 tarihli olup, Emniyet Umum Müdürlüğü'ne gönderilmiştir. Raporda; İtalyanların "Union Üniversitaire Mondia le D'ordre Nouveau"[5] adı ile kurdukları anti-Komünist teşkilatın "UMON" rumuzu ile anıldığını ve amacının dünyada üniversitelerde okuyan öğrencilerin milliyetçilik ilkesi ile yetişmesi ve beynelmilel ekonomi temini ile parlamentalizme, kapitalizme ve marksizme karşı mücadele etmeye davet edildiği bildiriliyordu.

Nitekim Roma'da bulunan bu örgütün şefliği tarafından Almanca ve Fransızca yazılan beyannameler yanında yine Fransızca-İngilizce-Almanca ve İtalyanca olarak basılan "Gençlik ve Nizam" adlı makalenin Avrupa üniversitelerine dağıtılmak üzere gönderildiği ve bu bağlamda yirmi adet makalenin, diplomatik kurye aracılığı ile İstanbul'daki İtalyan Sefaretine ulaştığı, ama şimdilik kimseye verilmeyeceği bildiriliyordu.[6]

---

2 B.C.A. 030.18.01-020-58.8; B.C.A. 18.86.78.1926.

3 B.C.A 030.18.01-65.46.14. *Akbaba* dergisinin ilgili sayısının kapağı için bkz. B.C.A. 18.86.223.1936 benzeri biçimde *Bütün Dünya* mecmuası, 9 Mart 1936 tarihli ve 558 sayılı yayının kapağında yer alan "Faşizm Harp İstiyor" yazısı ve içerisinde yer alan karikatürler nedeniyle yasaklanmıştır. Karikatür ve yazılar için Bkz. B.C.A 18.86.214-1936.

4 VI. Uluslararası Atatürk Kongresinde (12-16 Kasım 2007) bildiri olarak sunulmuştur.

5 Burada yer alan kişi ve kurum adları raporlarda belirtildiği şekilde yazılmıştır.

6 B.C.A 33.170.01. s. 8 Bkz. Ek I. İtalyan sefaretine gönderildiği bildirilen 20 Adet

Adı geçen "La Jeuneesse Et L'ordre Nouveau" başlığını taşıyan "Gençlik ve Yeni Düzen" adlı Fransızca makale; Roma'nın evrenselliği için faaliyet gösteren komitenin başkanı olan M. Eugenio Conselschi'nin Bolşevizme karşı Avrupa gençliğine yaptığı çağrıyı içeriyordu. Makalede gençliğin özgürlüğü ve insanı savunmada yüklendiği misyonda çok etken olan rolün altı çizilerek, gençliğin taşıdığı ülkü ile gelişen, büyüyen ve mükemmelleşen hayatı temsil ettiği, oysa yaşlılığın geçmişi ifade ettiği söylenerek "gençlik, umuttur, gençlik istektir, gençlik için ülkü ve ülke aşkı en üstün duygudur", denilerek "Bolşevizmin yıkmaya çalıştığı değerlere karşı özgür insan olmanın ayrıcalığını korumak için savaş verilmelidir" deniliyordu.

Bolşevizme karşı özgürlüğün ve insani bireyselliğin savunulması için savaş verilmeliydi. Yine Bolşevizmin insanı makinalaştırmasına makinanın bir çarkı yerine koymasına karşı gelinmeliydi. Çünkü makine sevemez, inanamaz ve düşünemezdi. Öyleyse bu anlayışa karşı Avrupalı gençler duyarlı olup cesaretle karşı koymalı ve direnç göstermeliydi.

İstanbul'daki İtalyanların faaliyetleri ile ilgili olarak İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nden 16 Mayıs 1939 tarihinde Emniyet Umum Müdürü Şükrü Sökmensüer'e gönderilen bir yazıda; İstanbul İtalyan Konsolosu 09 Mayıs 1939 gecesi muvazzaf ve ihtiyat İtalyan zabitanı şerefine verilen bir ziyafete 30 kadar siyah gömlekli gencin katıldığı ve Adriyatika acentası müdürü ve Faşist teşkilatının reisi olan Kampalli'nin nişanlarının üzerinde olduğu bir kıyafetle kürsüye çıkarak; Duçe önderliğinde büyük İtalyan İmparatorluğu'nun zaferden zafere koştuğu, İtalya ile dost olanlarla iyi geçineceklerini ama dost olmayanlar için hiçbir şeyden korkmadıklarını ve gerektiğinde silahla karşı koyabilecek kudrette olduklarını, gerektiğinde İtalya için kanlarını dökebileceklerini söylemiş ve katılanlar da ona destek vermişlerdir, deniliyordu.[7]

Umumi müfettişliklere ve valiliklere yazılan 02 Haziran 1938 tarihli yazıda Almanya ve İtalya'nın ülkeleri dışında bulunan Almanlar ve İtalyanlar için gizli örgütlenmelerde bulunduğu ve dışarıda o ülkenin elde ettiği vatandaşları ve basınını kullanarak Faşizm propagandası yapıldığına dikkat çekilerek, Faşistlerin dışarıda ne suretle çalışmakta olduklarına ilişkin Faşist teşkilatı "Hariçteki Faşist Ocakları Genel Sekreterliği" tarafından düzenlenen talimatname gönderilmiştir, deniliyordu.[8]

Piero Parini imzasını taşıyan Roma kaynaklı bu talimatnamenin girişinde; ülke dışında yaşayan Faşistlerin hayatına dair düzenlenen bu raporun onlara rehberlik edeceği, yükselen Mussolini İtalya'sını selamlayarak okuyacakları bu nizamnamenin siyasi yönleri kadar insanlık alemi için de bir kal-

"Gençlik ve Yeni Nizam" adlı beyannamenin şimdilik kimseye dağıtılmadığı ve bu konu ile ilgili kuruluşların dikkatinin yeniden çekilmesi ile ilgili olarak bkz. B.C.A. 34-174. S. 16-26.

7 B.C.A. 33.170.01-54661 s. I-II. Bkz.Ek: II.

8 B.C.A. 33.165.01 çok gizli ve zata mahsustur ibaresi ile gönderilen tamim ve 21 sayfa eki için bkz. s. 11 A.1-14. B.1-7.

Ek: I

T. C.
MAH
RS.
Şube B.
Sayı
5473

ANKARA
21. XII. 937

[redacted]

Km. U. Md. 36120

27/12/937

İtalyanların UNION UNİVERSITAIRE MONDİALE D'ORDRE NOUVEAU adiyle anti-komunist bir teşekkül kurdukları, bu teşekkülün UMON rümuzu ile anıldığı, merkezi Bruksel'de olan bu teşekkülün gayesi; bütün memleketler üniversite talebelerini, her memlekette kabul edilen umumî prensiplere göre kuwetli disipline malik nasyonal hükümetler te'sisi, beynelmilel ekonomi te'mini ve parlamantarizm ve kapitalizmin fenalıklarına ve muhalif reaksiyonlara, Marksizm ve gizli teşekküllere karşı mücadeleye davet olduğu ve organizasyon şefinin Roma'da BARILLI adlı bir İtalyan bulunduğu anlaşılmıştır.

Ahîren Roma'daki bu organizasyon şefliği tarafından Almanca ve Fransızça tabedilen beyannameler ile Roma Üniversitesi İcra Komitesi Reisi M. EUGENIO COSELSCHI tarafından yazılan ve Fransızca, İngilizce, Almanca, İtalyanca olarak tabedilen "Gençlik ve Yeni Nizam" adlı makalenin üniversitelere tevzi edilmek üzre Avrupa memleketlerine ve bu meyanda (20) adedinin Diplomatik Kuriye vasıtasiyle İstanbul'daki İtalya Sefareti'ne de gönderildiği, bunların şimdilik kimseye verilmiyeceği öğrenilmiştir.

Beyanname ile Gençlik ve Yeni Nizam adlı yazının Fransızça asılları, bilgi için ilişik olarak saygı ile sunulmuştur.

M. Em. H. Bşk. Y.

Ek - 1

kınma hareketi doğuracağı ve hariçteki faşistlerin yarınki büyük İtalya'nın yaratıcılarını ve askerleri olacak çocukların bu ruh hali ile okuyup düşünmeleri isteniyordu.[9]

- Hariçte yaşayan İtalyanların çalışmaları ile kuvvetlenmesine katkıda bulundukları bir kıtaya veya devlete karşı samimi bir bağlılık hissetmelerine imkan var mıdır? diye soruluyordu.
- Hariçte ilk İtalyan olarak kabul edilen Mussolini'nin hariçteki İtalyanlara "Karşı Kaybolmaz" bir fizyonomi verdiğini ve Habeşistan'da yükselttiği harp ve zafer teraneleri içerisinde cesur ve vakur şefin kendi şahsiyeti gibi bir millet yetiştirmiş olduğunu dünyaya işittiriyor ve tanıtıyoruz denilerek tavsiyeler veriliyordu.
- Hariçteki Faşistlerin bulundukları ülkenin kurallarına uymaları faşizmin devlet olgusuna gösterdiği saygı ile uyumludur.
- Yabancı insan ve kurumlar arasındaki rekabete karışmamalı ve tamamen ilgisiz kalmalıdır. Fakat başka memleketlerin milli, içtimai müesseselerine saygılı olmalı ama "bu zaruri ve kat'i karışmazlık" kendisi ile ilgili ise, Faşizmin esası ile ilgili ise tarafsızlık yoktu. Cephenin ya birinde yahut diğerinde olunmalıydı.[10]
- Modern dünyanın dini, siyasi, sosyal milli ve kişisel hayat açısından anlaşmaları imkansız iki ayrı dünya olan Faşizmle Bolşevizm merhumları arasında ayrılığını ve bunlardan birinin yani Faşizmin; fertlerin enerjisini ammenin iyiliği içinde istismar eden iş ve servetleri adil bir ölçü ile tevzi etmek suretiyle insanların ahlaki ve ailevi mutluluğunu sağlayan bir cemiyet oluşturma hedeflenirken, diğerlerinde yani Bolşevizmde ise medeni bütün değerler ile ırkımızın (İtalyan ırkı) şiddetle bağlı bulunduğu manevi değerleri yıkmaya yönelik bir örgütlenme verilmektedir.

  Her İtalyan bulunduğu yerde Faşizm mahiyetinde veya faşizmle fazla benzerlikleri bulunan dini ve siyasi rejimlerin Bolşevizmin tuzağına düşmesi tehlikesine karşı koymalı ve Mussolini İtalyasının farkını ortaya koymalıdır.
- Aynı şekilde Liberalizmde köhne ve mantıksız fikirleri de ferdin hayatını mensubu olduğu cemiyetten tamamen ayırmayı öneriyordu ki bu Faşist yönetiminde saçmalık demekti.
- Yabancı ülkelerde farklı nedenlerle bulunan İtalyanların şiddet eğilimli oldukları propagandası öteden beri yapılmaktadır. Bu doğru değildir ve bunun doğru olmadığı gösterilmelidir. "Mussolini İtalyanları daima ve her yerde cesur, sabırlı, enerjik ve muazzeneli olmak memleketlerine başkalarını hürmet ettirmekte son derece kıskanç ve şiddetli davranarak her sefaleti ve ızdırabı teskin için

9 B.C.A. 33.165.01. A2.

10 B.C.A 33.165.01. A3-6.

Ek-II

T.C.
İSTANBUL VİLÂYETİ
EMNİYET MÜDÜRLÜĞÜ
Hususi Şube 1
Kısım 02
No. 7549

GİZLİLİĞİ KALDIRILDI

18 / 5 / 939

[illegible] teşkilâtının faaliyeti hakkında

16 Mayıs 1939
54661

Sayın Bay Şükrü Sökmensüer
Emniyet Umum Müdürü
Ankara

I – Şehrimiz İtalyan konsoloshanesinde 9/5/939 gecesi muvazzaf ve ihtiyat İtalyan zabitanı şerefine bir ziyafet verilmiş ve bu ziyafete 30 kadar siyah gömlekli genç de iştirak etmiştir. Bu esnada Adriyatika acentesi ikinci müdürü ve Faşist teşkilâtı reisi olan Kampanelli; nişanlarını hamil olduğu halde kürsiye çıkarak (büyük İtalyan İmperatorluğunun zaferden zafere koştuğunu, İtalya'ya dost olanlarla iyi geçineceklerini, hiç bir şeyden korkuları olmadığı gibi icabında silâhla iş görebilecek kudret ve kuvvette bulunduklarını söylemiş ve İtalya'nın kahramanı olan – büyük Doçe'nin emri vechile ayağa kalkarak lüzumunda büyük İtalya için kanlarını dökeceklerine dair bayrağa yemin etmelerini) ilâve eylemiştir. Hazırun tarafından "Evet" nidalarile mukabele edilmiş ve saat 23/30 da ziyafete nihayet verilib dağıldıkları haber alınmıştır.

II– Uzun zamandanberi şehrimizde bulunub halen nişantaşında güzelbahçe sokağında 5/7 sayılı evde karısı Erna ve dört çocuğu ile oturub Ahen Münih hanında 5/I numaralı yazıhanede komisyonculuk işlerile uğraşan 31/514 sayılı ikamet teskeresi hamili Alman tebaasından 1901 Berlin doğumlu Heinrib Zechael adlı yabancının; uzun müddettenberi memleketimizde bulunmakta iken Hitler'in iktidar mevkiine çıkmasını müteakib Almanya'ya gidib mühim bir mevki işgal eden Himler'le, eskiden tanışıklığı dolayısile Nazi partisine intisab ettiği, müteşebbis bir adam olması itibarile – Florya köşkünün yapıldığı sırada Tavan malzemesi inşaatına girerek büyüklerimizle tanıştığı gibi Gazi köprüsü inşaatında da iş aldığı ve son zamanlarda, Türklerle marifesini arttırarak hükûmet veyu tüccar namına Almanya'dan yapılan siparişlerle alâkadar olub Türkiye'ye çürük ve hileli malların ihracını temine uğraştığı, burada nazi teşkilâtı umumî kâtibi Libel ve Alman konsolosluğu erkânı ile sıkı temasta bulunduğu gibi

Ek - 2

âlicenaplıkla müdahaleye hazır bulunmak mecburiyetindedirler" deniliyordu.[11]

- Tehlikeden korkan bir İtalyan düşünülemez, tehlike hayatın tuzlu tarafıdır ve daima rahat ve emin bir hayat yaşamanın tadı yoktur. Cesur olmak küstah ve pervasız olmak değil tam tersine bir hak ve adalet uğrunda herhangi bir zamanda her şeyi tehlikeye atmaya hazır olmaktır.
- İtalyan Ocakları, mektep ve Faşist ocakları hastaneler hariçteki Faşistlerin ihtiyacını karşılamak üzere oluşturulmuştur ve her faşist aynı dili konuşan ve aynı inanca sahip kardeşine yardım etmedikçe faşist olamaz.
- Devletin önemine vurgu veya devlet karşısında fertlerin eşitliği ve fertlerin toplum için fedakarlığı yani faşist stili diye adlandırılabilecek bir model öngörülüyordu bu modelde;
  - Kendi şahsiyetine saygı
  - Milletine ve rejimine bağlı ve onun hizmetinde
  - Dayanışma
  - Vekar ve Azamet
  - Her İtalyanın kendi damarında dünyanın en büyük ve parlak bir medeniyet kurmuş bir ırkın kanını taşımakta olduğunu bilmek.
- İtalyan vatanı aleyhine hareketlere karşı çıkmak (İkna ve şiddetle)
- Her İtalyanın ülkesi ve Faşist davasını savunmada bir sefir gibi çalışması ve her ortamda olumsuz propagandaya (Mason teşekküllerinin ve benzerlerinin olumsuz propagandalarına) karşı konulması.
- Ne şekilde olursa olsun sadaka ve yardım kabul edilmemeli, yabancılarla hassasiyetle ve vakarla ve moral azameti ile ilişki yürütülmeli.
- Morali, azameti ve vekarı, sportif ve fiziki kabiliyetlerle terbiye etmeliyiz.
- İtalyan mizacı oturak hayatı kabul etmez hariçte ise daha fazla çevik, atik, canlı ve heyecanlı olunmalıdır. Sıhhat fert ile aile ve millet için korunması elzem kıymetlerdir.
- İtalyan fikrinin beslenip takviye edilmesi için konsolosluklar ve Faşist ocakları yardımcı olmalıdır.
- Her İtalyan kendi dinini konuşmalı, İtalyanlar arasında yabancı bir dilin kullanılmasına nihayet verilmelidir.
- Ana dilini unutmak veya inkar etmek alçaklıktır. "Çocuk-

11 B.C.A. 33.165.01-A7.

Ek: III

T.C
MUĞLA VİLAYETİ
Emniyet Müdürlüğü
K.I.B
sayı
1085

GİZLİLİĞİ KALDIRILDI

6/5/93[9]
ÖZ : Faşist P
Bulunan T

B2
12.5.939

Dahiliye vekaleti Yüksek makamı

GİZLİ

18/4/939 Gün ve EM.U.MD.Ş.I.B.II.19809 Sayılı yazı Buyurukları karşılığıdır.

8/4/939 Gününde Fethiyede Sadığın kahvesinde Faşist Propağandasında bulunan Fethiyenin Cumhuriyet mahallesinde Oturan Bayraktar oğullarından İsmail oğlu 1891 Doğumlu Salih Yamanın Ayşe adlı karası ve İsmail, Mehmet ve Mustafa Adlarında Üç oğlu ile Gülsüm, Zarif, Güzin, Vechinur ve Mücessem adlarında dört kızki ceman sekiz nufus aile efradile Lozan muahedenamesinin 31. İnci maddesine tevfikan 16/6/932 Gününde tabiiyetimizi ihtiyar ederek, Fethiye kazası sicil Nufusuna kayd edilen bu kişinin İstanbulda bir topçu binbaşısı ve bir öğretmenle bu sene mektebi tibbiyeden mezun Olacak üç kardaşı daha mevcut olup, arasıra kardaşlarının Nakdi yardımlarda da bulundukları anlaşılmıştır.

Rodosteki emlakını satmak üzere 938 Yılında Rodosa Gidip gelen Salihin bu kerre bulunduğu Propağandadan başka Yurt için muzır faaliyeti ile haric ve dahilde gizli ve x Kötü teşekküllerle alakası bulunmadığı Fethiye kaymakamlığından bildirilmiştir.

Bir adet fotoğrafının bağlı olarak sunulduğunu saygılarımla arzederim.

Muğla Valisi
[imza]

Ş-1
12/5/939

Em. i. U. M.
020559 | 11.V.39

61248

U. M.

D.	S
52613	

121	11	03	02	33		

Ek - 3

lar evlerinde yabancı dil konuşulduğunu hissedip kavradıkları zaman vahşi bir argo diline, zenci diline yahut aşağı tabaka dil edinirler ki her İtalyan böyle 'piç bir dil' kullanmaktan arlanmalıdır."

- İtalyan dili tanrı tarafından insanlara verilmiş mümtaz bir dildir.
- İtalyan adı ne pahasına olursa olsun korunmalıdır.
- Faşist İtalyanların anti-Bolşevik her mücadeleye bütün kalpleri ve kuvvetleri ile katılacakları.
- "Her nerede olursan ol, hangi şartlar içinde bulunursan bulun, hep Mussolini'ye iman et ve bilki insanlığın parlak ufuklarında ışık saçarak yükselen yıldız onun yıldızıdır".
- Kalbini daima Roma'ya çevir "Canpidoglio'da parlayan bu salibi Mussolini canlandırmıştır. Katolik imamını ve Roma dinini unutma, atalarından öğrendiğin gibi eksiksiz çocuklarına öğret.
- Neşeli olduğun zaman İtalyanca şarkı söyle muzdarip olduğun vakit sana en yakın ve aziz olana derdini dök, imanını ve dinini sönmez bir ışık gibi hep içinde sakla harp ve sulh zamanlarında her yerde her hal ve kârda vatanını sev ve koru vatanını canlıları ve ölüleri hatırla bu şerefli işe sarıl.

Jeon Devan tarafından kaleme alındığı bildirilen "Drang Nach Osten" (Şarka Doğru) başlığını taşıyan 25 Haziran 1938 tarihli yazıda; "Hitler Çanakkale'nin sahibi Atatürk'e Fon Papeni gönderiyor" alt başlığı ile Türkiye'nin muhtemel bir İngiliz-Rus-Fransız işbirliğinin anahtarını elinde tuttuğu ve İtalya'nın bu gelişmeleri endişe ile takip ettiği söyleniyordu.[12]

Almanya'nın Balkanlara yönelik tavrını izleyen İtalya'nın buna karşı elinde bir koz yoktu, onun zayıf da olsa tek kozu Türkiye idi ve Çanakkale burada kilit rol oynuyordu. Zaten von Papen'de bunlara bağlı olarak Ankara'ya gönderilmişti.

Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale Boğazı ne ise şimdi de aynı idi ve üstelik Osmanlı İmparatorluğu'ndan farklı olarak Kemal Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti daha güçlü durumda denilerek tarihi İngiliz-Rus rekabetinin Almanya karşısında birleştiği ama Kemal Atatürk'ün Enver Paşa'ya benzemediği ve Hitler'in bunun farkında olarak von Papen'i Ankara'ya elçi olarak atadığına vurgu yapılıyordu. von Papen'in İtalyanlar arasında da hayranları vardır, denilerek; "bu Vestfalyalı Katolik bazı bakımlardan azçok bir Akdeniz çocuğudur. Fakat çok kurnaz bir Akdenizlidir. Sırası gelince demir pençe göstermeğe muktedir olan ruhaniler elinde büyümüş mükemmel hovarda yüksek tabakaya mensup süvari, münakaşalarda birçok sükselere sahip, Papa Onuncu Pi'nin has nedimi olan bu adam ananeperest İtalyanların sevgisini kazanacak evsafa maliktir" deniliyordu.

12 B.C.A. 33.107.01 Beş sayfalık olan yazı için bkz. s. 190-194.

Ek-IV

4-5-10

Nazi ve Faşist teşekkülleri faâliyetinin ana mevzularının tesbiti hakkında.

I.B.Ş.

28394

-5. VI. 1939

Ankara, İzmir ve İstanbul Valiliklerine

1 – Memleketimizdeki Alman Nazi, İtalyan Faşist teşekkülleri mensup ve taraftarlarının faâliyetlerini ayrı ayrı tetkik ve dosyalandırmak ihtiyacı bakımından her iki teşekküle ait faâliyetler hakkında elde edilip bildirilecek haberlerin bir kâğıtta yazılmayıp ayrı ayrı kâğıtlarda yazılmasının usul ittihazını ve bilhassa bu iki faâliyetin ana mevzularının neleri istihdaf ettiklerinin tesbitine çalışılmasını rica ederim.

2 – Ankara, İstanbul ve İzmir Valiliklerine yazılmıştır.

Dahiliye Vekili

BİRİNCİ ŞUBE	
Varide No.	. . . .
Arşiv dosya No.	17443

Ek - 4

Ama öte yandan "Kemal Atatürk de ne yapacağını bilir" denilerek Kemal Atatürk'ü de aldatmanın, tuzağa düşürmenin kolay olmadığı belirtiliyordu.

Yazıda ayrıca İngiltere'nin Musul sorunu sırasında Ankara'yı Mussolini'nin Anadolu'ya asker çıkaracağına inandırdığı, ama bugün İtalya'nın Habeşistan'a sahip olduğu için bu tür bir telkinin faydasızlığının altı çiziliyor ve İngiltere için ayrıca Akdeniz'in önemine işaretle Türkiye'nin ve Ankara'nın tavrının belirleyiciliği not edilirken, yine Ankara'nın Musul'u unutmadığı ve Kürt sorununun muallakta durduğu, Türkiye ile Fransa arasında İskenderun sorunu bulunduğu ve son olarak Türkiye ile Sovyetlerin Montrö Antlaşması sonrası birbirine ihtirasla bakan iki dost gibi oluşuna yer veriliyordu.

Türkiye'deki Faşist propaganda ile ilgili olarak farklı bir örnek ise 13 Nisan 1939 tarihinde Dahiliye Vekaleti'ne yazılan bir raporda görülüyordu. Aslen Rodoslu olup Fethiye'de terzilik yapan Salih'in 8 Nisan'da Fethiye'de bir kahvehanede Arnavutluk'un İtalyanlarca işgal edilmekte olduğunu ve bunun başlangıç olup arkasından Yugoslavya'nın da işgal edileceği, çünkü İtalyan Faşist teşkilatının her şeyi yapmaya muktedir olduğu ve İtalyan Faşist teşkilatı reisi Mussolini'nin İtalyan gençliğine çok iyi bir şekilde ümit verdiğini ve Mussolini'nin sözlerinin vecizeler halinde sinemalarda ve kahvelerde asılmakta olduğunun ve en önemlisi Mussoli'nin gençlere eğer vaadlerini gerçekleştiremez ise kendisinin öldürülmesini tavsiye ettiğini söyleyerek Faşist propaganda yaptığı, Fethiye kaymakamlığınca bildirilmiştir ve terzi Salih hakkında soruşturma ve takibat başlatılmıştır deniliyordu.[13]

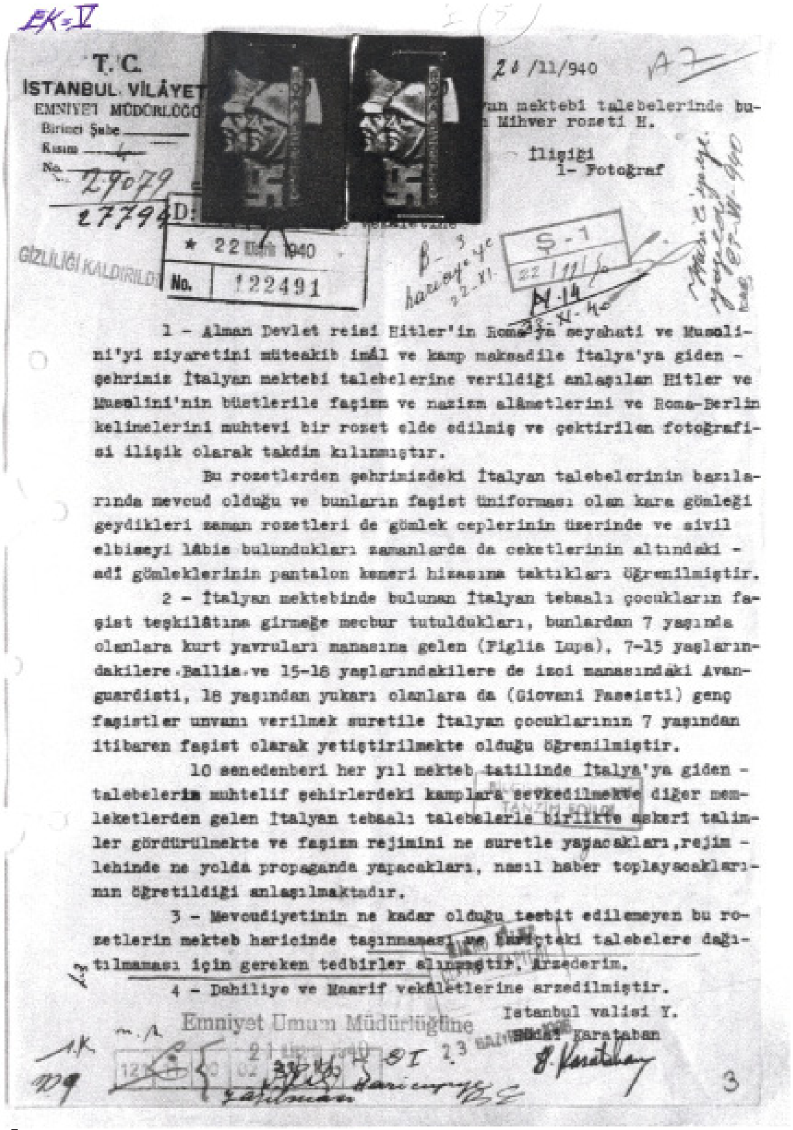
Bunun üzerine Dahiliye Vekaleti 18 Nisan 1939 tarihinde Muğla Vilayeti'ne bir yazı yazarak Faşist propaganda yaptığı bildirilen terzi Salih'in "Açık benliği ile geçmişteki hali ve şimdiki durumunu hariç ve dahildeki gizli ve muzır teşekküllerle ilgili olup olmadığını ve Fethiye'de ne zamandan beri oturduğunun esaslı bir suretle tehlike ve tesbitini" ve sonucun bildirilmesini istiyordu.[14] Valilik ise 25 Nisan'da verilen cevapta Dahiliye Vekaleti'ne terzi Salih hakkında mahalli adliyesince meni muhakeme kararı verildiğini duyuruyordu. [15]

Bu konuda Muğla Valiliği 6 Mayıs 1939 tarihinde Dahiliye Vekaleti'ne verdiği cevapta 1891 doğumlu Bayraktar oğullarından İsmail oğlu Salih Yaman'ın Ayşe ile evli olduğu ve İsmail, Mehmet ve Mustafa adlarında üç oğlu ile Gülsüm, Zarif, Güzin, Vecihinur ve Mücessen isimli kızları bulunduğu, Salih'in Lozan Antlaşması'nın 31.maddesi gereği 16.06.1932 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olduğu, İstanbul'da bir topçu binbaşısı ve bir öğretmenle ilişkisi olduğu, bu sene Mekteb-i Tıbbiye'den mezun ola-

13 B.C.A. 33.166.01-11.522 Bkz. Ek: III.

14 B.C.A. 33.166.01, 41522-A3.

15 B.C.A. 33.166.01 52-782-A4.



Ek-V

T.C.
İSTANBUL VİLÂYET
EMNİYET MÜDÜRLÜĞÜ
Birinci Şube
Kısım
No. 29079
27794

22 /11/940

...an mektebi talebelerinde bu-
... Mihver rozeti H.

İlişiği
1- Fotoğraf

22 ... 940
No. 122491

GİZLİLİĞİ KALDIRILDI

Ş-1

1 - Alman Devlet reisi Hitler'in Roma'ya seyahati ve Musolini'yi ziyaretini müteakib imâl ve kamp maksadile İtalya'ya giden - şehrimiz İtalyan mektebi talebelerine verildiği anlaşılan Hitler ve Musolini'nin büstlerile faşizm ve nazizm alâmetlerini ve Roma-Berlin kelimelerini muhtevi bir rozet elde edilmiş ve çektirilen fotoğrafisi ilişik olarak takdim kılınmıştır.

Bu rozetlerden şehrimizdeki İtalyan talebelerinin bazılarında mevcud olduğu ve bunların faşist üniforması olan kara gömleği geydikleri zaman rozetleri de gömlek ceplerinin üzerinde ve sivil elbiseyi lâbis bulundukları zamanlarda da ceketlerinin altındaki - adî gömleklerinin pantalon kemeri hizasına taktıkları öğrenilmiştir.

2 - İtalyan mektebinde bulunan İtalyan tebaalı çocukların faşist teşkilâtına girmeğe mecbur tutuldukları, bunlardan 7 yaşında olanlara kurt yavruları manasına gelen (Figlia Lupa), 7-15 yaşlarındakilere Ballia ve 15-18 yaşlarındakilere de izci manasındaki Avanguardisti, 18 yaşından yukarı olanlara da (Gioveni Fascisti) genç faşistler unvanı verilmek suretile İtalyan çocuklarının 7 yaşından itibaren faşist olarak yetiştirilmekte olduğu öğrenilmiştir.

10 senedenberi her yıl mekteb tatilinde İtalya'ya giden - talebelerin muhtelif şehirlerdeki kamplara sevkedilmekte diğer memleketlerden gelen İtalyan tebaalı talebelerle birlikte askerî talimler gördürülmekte ve faşizm rejimini ne suretle yapacakları, rejim - lehinde ne yolda propaganda yapacakları, nasıl haber toplayacaklarının öğretildiği anlaşılmaktadır.

3 - Mevcudiyetinin ne kadar olduğu tesbit edilemeyen bu rozetlerin mekteb haricinde taşınmaması ve haricteki talebelere dağıtılmaması için gereken tedbirler alınmıştır, Arzederim.

4 - Dahiliye ve Maarif vekâletlerine arzedilmiştir.

İstanbul valisi Y.
[illegible] Karataban

Emniyet Umum Müdürlüğüne

3

Ek - 5

cak üç kardeşi olup kardeşlerine maddi yardımlarda bulunduğu anlaşılmıştır deniliyordu.[16]

Rodos'taki emlakını satmak üzere 1938 yılında Rodos'a gidip gelen Salih'in anılan propaganda dışında yurt için muzur faaliyeti ile hariçte ve dahilde gizli ve kötü teşekküllerle alakasının bulunmadığı bildiriliyordu. Bir adet fotoğrafın da eklendiği valilik yazısı sonrası olayın kapandığı görülmektedir.

Gösterilen hassasiyetin bir başka alanda yansımasına örnek ise

16 B.C.A, 33.166.01 s. 1-A5.

İsviçre'de İtalyanlar lehine çalışan Andre Tomas ve Macar Kruno Panzici'nin faaliyette bulunmak üzere Türkiye'ye gelmelerinin muhtemel olduğuna dikkat çekiliyordu.[17]

Dahiliye Vekaleti'nden 5 Haziran 1939 tarihinde Ankara, İzmir ve İstanbul valiliklerine yazılan bir yazıda bundan sonra Alman Nazi ve İtalyan Faşist teşekküllerinin mensuplarının ve taraftarlarının faaliyetlerinin ayrı ayrı değerlendirilerek bildirilmesi isteniyordu.[18]

Almanya örneğinde gördüğümüz gibi İtalyanların da Türk-İngiliz Antlaşması sonrası Anadolu'da askeri sahalarda yapılan işleri yavaşlatarak çeşitli bahanelerle savsaklamaya çalıştıkları, yanlış yönlendirdikleri, özellikle İtalyanların Tekirdağ'ı, Bursa ve daha başka yerlerdeki elektrik şirketlerini Türkiye Cumhuriyeti hükümetine satma görüşmelerini merkezden sorma gibi gerekçelerle uzattıkları bildiriliyordu.

Aynı raporda (17 Haziran 1939) Dahiliye Vekaleti İtalyanların her yıl yaptıkları spor bayramını bu senede 4 Haziran'da yaptıkları ve bayramın İtalyan konsoloshanesi bahçesinde tenis oynayarak gerçekleştiğini, ama her sene törenin Türk ve İtalyan milli marşlarının çalınarak başlamasına rağmen bu sene yalnız İtalyan marşı ile başladığı duyuruluyordu.[19]

Önce İstanbul Valiliği'nde Dahiliye Vekaleti'ne 20 Kasım 1940 ve sonra 26 Kasım 1940 tarihinde ise Dahiliye Vekaleti'nden Maarif Vekaleti'ne bilgi verildiği söylenen ve Hariciye Vekaleti'ne yazılan bir yazıda Hitler'in Romanya seyahati ve Mussolini'yi ziyareti sonrası İstanbul İtalyan mektebinden İtalya'ya kamp nedeniyle giden öğrencilere verilen Hitler ve Mussolini'nin büstleri ile Faşizm ve Nazizm işaretleri olan Roma-Berlin yazılı rozetlere ilişkindi.[20]

İstanbul'daki İtalyan öğrencilerin bazılarında bulunan bu rozetlerin Faşist üniforma olan kare gömleklerin giyildiği zaman rozetleri gömlek ceplerinin üzerine, diğer zamanlarda ise normal gömleklerinin kemer hizasına takmalarına dikkat çekiliyordu.

İtalyan okullarındaki İtalyan çocukların Faşist teşkilata girmeye mecbur tutuldukları, bunlardan 7 yaşında olanlara Kurt yavruları anlamına gelen "Figlia Lupa", 7-15 yaşlarındakilere "Ballia", 15-18 yaşlarındakilere ise izci anlamına gelen "Avanguardisti" ve 18 yaşından yukarı olanlara ise "Girovani Faseisti / genç Faşistler" ünvanı verildiği ve İtalyan çocuklarının yedi yaşından itibaren Faşist olarak yetiştirildiğinin öğrenildiği not ediliyordu.

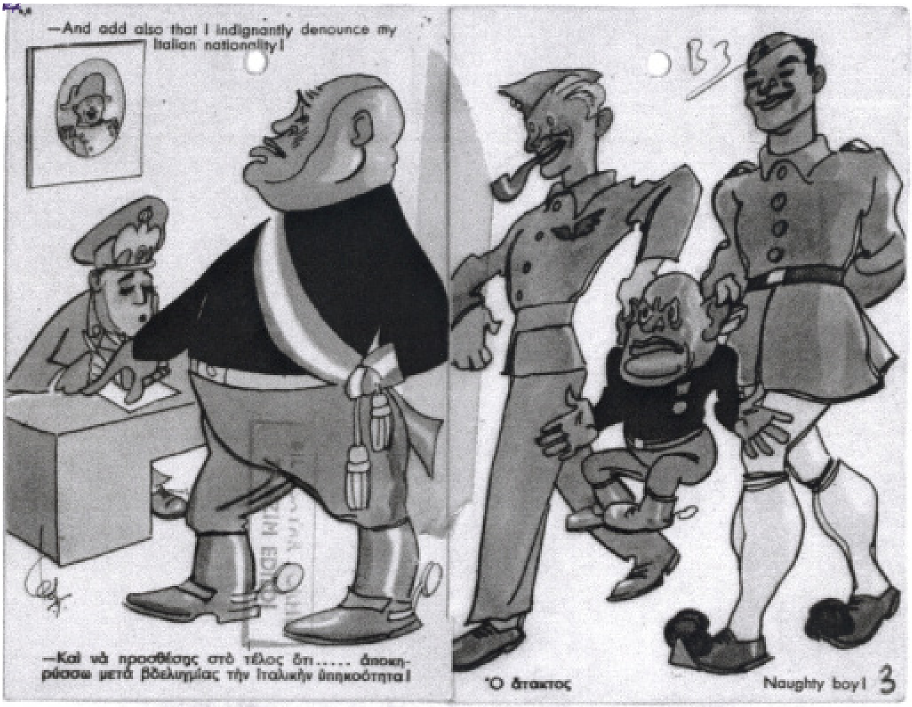
On yıldan beri her yıl sene sonu tatilini İtalya'da geçiren çocukların muhtelif şehirlerdeki kamplarda farklı ülkelerden gelen diğer İtalyanlar

17 B.C.A. 33,165.02-C6.

18 B.C.A, 33.170. 01, s. 56 Ek: IV.

19 Rapor, Başvekalet'e, Cumhurbaşkanlığı'na, Dahiliye Vekaleti'ne, Genel Kurmay Başkanlığın'a ve Milli Emniyet'e gönderilmişti. B.C.A 33.166.02. B5-B6.

20 B.C.A. 33.166.02, s.1-3, Yazıya iliştirilen rozetlerin fotokopisi için bkz. Ek.V.



Ek - 6

ile birlikte talimler görerek Faşizm rejimi hakkında bilgi ile faşist propaganda yöntemleri ve nasıl haber toplayacakları gibi konularda eğitim verildiğinin öğrenildiğinin bildirildiği, anılan yazıda bakanlık rozetlerinin dağıtılmaması ve taşınmaması için tedbir aldığını duyuruyordu.

Nazi faaliyetlerine ilişkin tutulan Emniyet raporlarında sıkça gördüğümüz gibi İtalyanların Faşist rejiminin kuruluşunun 19. yıldönümü nedeniyle İstanbul'da İtalyan kolonisi tarafından yapılan toplantıya ilişkin valiliğin 31 Ekim 1940 tarihli yazısında[21] toplantının Kaza İtalya binasının sinema salonunda yapıldığı, konsoloslar dışında Faşist Parti'nin İstanbul reisi olan Adriyatik vapur Acentasından Marçello Kumpaner'in, yine parti üyesi doktor Pellegrini gibi faşistler dışında siyah elbise gömlek ve kravatları ile kadın, erkek ve çocuklardan oluşan 1500 kadar İtalyan'ın katıldığı bildiriliyordu.

Toplantı salonunda, İtalyan ve Türk milli marşları çalınmış ve konsolos ile faşist parti reisi Marçello Kumpaner birer konuşma yapmışlardır, Kumpaner'in konuşmasında Mussolini önderliğinde Roma'ya yürüyerek iktidarı ele geçiren kara gömleklilerin barıştan yana bir politika takip ettiğini Atatürk ve onu takiben Türkiye'nin de barıştan yana bir politika takip ettiklerini özellikle Türkiye'nin savaşa girmeyerek bunu gösterdiğini söylemiştir. İtalya'nın propagandasını yapan film seyredilmiş ve "yaşasın İmparator, yaşa-

21 B.C.A 34.175.01 S.3-4 Aynı bilgi Dahiliye Vekaleti imzası ile Başvekalet yüksek makamına da 7 Kasım 1940 tarihinde verilmiştir.

sın Mussolini" diyerek toplantı son bulmuştur deniliyordu.

Emniyet Genel Müdürlüğü'nün Nazi propagandasına ilişkin raporlarda yer verilen Suriye'deki faaliyetlerin benzeri biçimde yine Suriye'de Faşizm ile mücadele için Fransa'nın aldığı tedbirlere değinildiğini görüyoruz. 6-7 Mayıs'ta kongrelerini yapan "Faşizmle Mücadele Cemiyeti"nin kongre sonrası aldığı kararlara ilişkin 9 Haziran 1939 tarihli bir raporda; dini, siyasi ve askeri açılardan yapılanmakta olan bu propagandanın yerli unsurlar üzerinde önemli etkiler yaptığı söylenerek "Fransızların Suriyelilere istiklal vermekten istinkâf etmelerini ve totaliter devletlerin karşısında kuvvetli bir demokrat grubun vücuda gelmesi ve Türkiye'nin bu gruba iltihak etmesi haberleri üzerine Hristiyan unsurlar arasındaki İtalyan dostluğunun azalmaya yüz tuttuğu görülmüştür" tespiti yapılıyordu.[22]

Raporda Suriye'de Faşizm ile mücadele için alınan tetbirler başlığı altında ise şunlara yer veriliyordu.

1. Faşizm Propagandasına alet olan gazeteleri kontrol.

2. İtalyan istihbaratı ve Faşizm propagandasına sıkı bir takip

3. Kaza-Didalya, İtalyan mekteplerini ve başka haneleri gibi resmi kurumlarında sıkı bir denetim ile bu tür faaliyetlerde yer alanların işten el çektirilmesi.

Müslümanlar arasında ise;

1. Trablusgarplı müslüman veya Faslı-Tunuslu Müslümanlar arasında İtalyanların Trablusgarpta Müslümanlara zulüm yaptığı ve toprakların İtalyan muhacirlere dağıtıldığı propagandasının yapılması.

2. Avrupa'da bir İslam devleti olan Arnavutluğun işgal edildiği.

3. Yemen arazisinde İtalyanların gözleri olduğu şeklinde propagandaların oldukça etkili olduğunun gözlendiği not ediliyordu.

Hristiyanlar arasında ise;

1. Faşizmin Hristiyanlığı gölgede bırakmaya çalışan bir rejim olduğu.

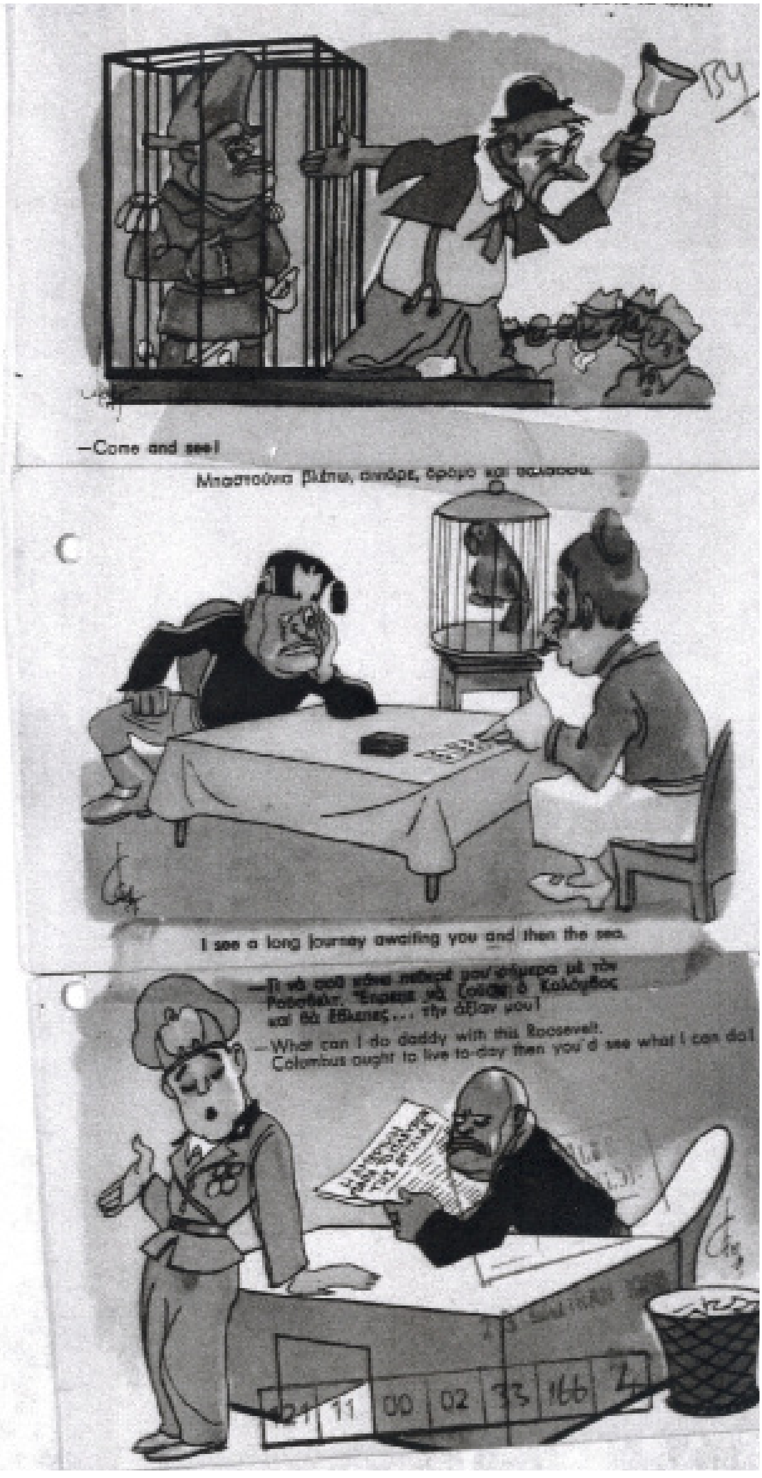
2. Sade ve samimi bir Hristiyan devlet olan Habeşistan'ın mahvedildiği.

3. Faşistlerin dinsiz hatta putperest Nazilere kendilerini teslim ettikleri

4. Papalığı kendi siyasi emelleri doğrultusunda kullanmaları ayrıca Fransızlar şu propagandayı yapıyorlardı; Faşist İtalya egoisttir, istikrarcıdır, işgalcidir ve işgal ettiği her yeri mahveder, daha sonra işgal edilen yere muhacirler gelir ve yerli unsurlar yok edilir, İtalyanlar Almanların oyuncağıdır, askeri güçleri yoktur, Almanlara dayanır ve güvenir, Almanlar ise İslam-Arap ve şarklı Hristiyanlara karşı merhametsizdir.[23]

22 B.C.A. 34-175.01 s. 7.

23 B.C.A. 34.175.01 s. 5-6.


—Come and see!
I see a long journey awaiting you and then the sea.
—What can I do daddy with this Roosevelt.
Columbus ought to live to-day then you'd see what I can do!

Ek -7

Konu ile ilgili önemli bir gelişme Mussoli'nin istifası üzerine İzmir Valiliği'ne Dahiliye Vekaleti'ne yazılan bir yazıda gündeme gelmiştir.

4 Ağustos 1943 tarihli yazıda[24] İtalya Başvekili Mussolini'nin istifasının şehirdeki İtalyanlar arasında büyük bir üzüntü ve heyecan yarattığı ve Faşist teşkilatı üyelerinin konsolosluğa giderek bilgi almaya çalıştıkları bildiriliyordu. İzmir'de özellikle Alsancak semtinde ikamet eden Amerikalı, İngiliz, Fransız ve Yunan uyruklular ile İtalyanlar arasında bazı tartışmalar yaşandığı ve İzmir Faşist teşkilatı reisi Enrico Mainetti'nin bir Fansız ile tartıştığı haber veriliyordu. Devamla yazıda Mussolini'nin çeşitli karükatürlerinin İzmir'de bulunan Yunanistan vatandaşı Mazarakis'in kitabevinde teşhir edildiği ve anılan karikatürlerin beş adedinin yazıya eklendiği bildiriliyordu.[25]

Önce Dahiliye Vekaleti'nce İstanbul Valiliği'ne[26] sorulan ve Valilikçe Dahiliye Vekaleti'ne yazılan[27] diğer bir konu ise İtalyan gençlerin toplandıkları kulüp ile ilgiliydi.

Beyoğlu'nda Tepebaşı'nda yer alan ve Faşist gençlerin toplandığı yerin İtalyan Konsolosluğu ile ilgisi olmadığı ve cemiyetler kanununa uygun olarak "işten sonra cemiyeti" olarak kaydedilen bir yer olduğu, Kaza D'İtalya binasının ise konsolosluğun resmi malı olup burada Roma kulübü ile ticaret odası üyelerinin toplandıkları, ama Faşist ruhlu bazı İtalyan gençlerinin "biz burasını alnımızın teri ile yaptık memlekete ihanet eden bir hükümete burasını bırakmayız" diyerek konsoloshane ile ilişkilerini kesip Faşist teşkilatın reisi Marcello Kumpaner'in idaresine geçtikleri ayrıca not edilmiştir.[28]

31 Ağustos 1943 tarihli bir başka yazışma yine Nazi propagandası ile ilgili raporlarda örneklerini gördüğümüz gibi İtalyan tebasından Huber Judiçi'nin radyosunu değiştirmesine ilişkindir.[29]

İzmir Alsancak semtinde oturan 32-220 sayılı ikamet tezkeresi sahibi anılan kişinin eski radyosunu satarak yerine Telefunken markalı 165 W.K. modeli 5 lambalı radyoyu aldığının dosyasına işlendiği bildiriliyordu.

Emniyet raporlarında yer alan Faşist propagandaya ilişkin son rapor İzmir Valiliği'nden Dahiliye Vekaleti'ne gönderilen iki yazı ile son buluyordu. Anılan yazının konusu ise İzmir Faşist teşkilatı elemanlarından İtalyan va-

---

24 Dahiliye Vekaleti konu ile ilgili 7 Ağustos 1943 tarihli bir yazı ile Hariciye Vekaleti'ne bilgi vermiştir. Bkz. B.C.A. 33.166.04 s. 1.

25 B.C.A. 33.166.04 s. 2 yazıya eklenen karikatürler için bakınız Ek: VI Karikatürlerde, askerlerce karga tulumba götürülen Mussolini için "yaramaz çocuk", kafeste bulunan Mussolini'yi göstermek için palyaçonun "gel gör" diye zil çalışı, fal baktıran Mussolini'ye falcının "sizi çok uzun bir yolculuk ve deniz bekliyor" deyişi vb. ifadeler yer alıyordu.

26 B.C.A, 34.171.01, s. 3.

27 B.C.A, 34.171.01, s. 2.

28 B.C.A, 34.171.01, s. 1.

29 B.C.A, 33.168.01,s. 1.

tandaşı Piero Jodiçi'nin söylemleri üzerine idi.

Doyçe Oryent Bank'ta şef olan P. Jodiçi'nin yanında başka İtalyanlar da varken "Faşizm benim idarem değil" diyerek İtalya'nın içinde bulunduğu durumun iç açıcı olmadığını, gereksiz tutuklama ve sürgünlerin yaşandığını, bunun nedeninin ise Almanlar olduğu yolunda konuştuğu duyuruluyordu.[30]

İki savaş arası dönem bilindiği gibi otoriter yönetimlerin yaygın olduğu bir dönem olmasına rağmen Atatürk'ün önderliğinde kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti seçimlerin vaktinde yapıldığı, meclisin sürekli açık bulunduğu, tek parti dışında partilerin kısa süreli de olsa hayat bulduğu ve demokrasiyi ideal almış bir yönetim anlayışı sergilemiştir. Bu bağlamda otoriter rejimlere Nazizm, Faşizm ve Komünizm gibi duyarlı Atatürk'ün Türkiye'si bu konuda gerekli tepkileri göstermiştir. Atatürk döneminde Nazi propagandasının yoğunluğuna sahip olmayan Faşist propagandaya duyarlılık özellikle Mussolini'nin iktidara gelişi sonrası artmıştır. Bunda Mussoli'nin Türkiye'ye yönelik tavrı etkili olmuştur.

Raporlardan çıkarılan sonuç Nazi Propagandası ile kıyaslandığında Faşist örgütlenmenin Türkiye'de çok sınırlı olduğu ve İstanbul ve İzmir dışında görülmediğidir. Yine Nazi propagandasında görülen Yahudi-Alman çekişmesi benzeri bir çekişme görülmemiştir. İtalyan kutlama ve toplantıları Nazi toplantı ve kutlamaları ile kıyaslanamayacak kadar azdır. Aynı ölçüde katılım da sınırlıdır. Yine Nazi propagandasında yer alan Türkiye'nin İngiltere ve Fransa ile anlaşmasına tepki, İtalyan propagandasında da aynı yoğunlukla yer almamaktadır. Ayrıca faşistlerin sembolleri ile ilgili aynı ölçüde olmasa da raporlara yansıyan olaylar yaşanmıştır.

İtalya'nın Mussolini önderliğinde Almanya'nın Hitler önderliğinde yaptığı gibi iktidarın başarılarını hep öne çıkaran ve övgü ile bahseden ve bu elde edilen gelişmenin Mussolini ve onun güçlü sisteminin yani Faşizmi sayesinde olduğu vurgusu özellikle törenlerde dile getirilmiştir.

Nazizmden farklı olarak Bolşevik konusuna karşı daha fazla duyarlılık ve onun olumsuzluklarına vurgu yapılarak bununla mücadelenin her İtalyanın görevi olduğu sıkça hatırlatılmıştır. Yine ülke dışında bulunan İtalyan gençlerine ve diğer faşistlere yönelik olarak propaganda amaçlı onların lider, devlet, ülke sevgisi ve karşılaşacakları sorunlara ilişkin hangi tepkileri verecekleri üzerine bir dizi propaganda yapılmıştır. Buna göre Faşist cesur, gururlu, yardımsever, sportmen, gerektiğinde İtalya için canını verebilecek, İtalyan diline saygılı ve maneviyatı yüksek kişidir. Yani anılan öğreti İtalyan olan veya olmayan herkesi bir ülkü etrafında toplamayı hedeflemiştir.

Özet: Bu çalışmada Emniyet Genel Müdürlüğü Raporları'nda yer alan Roma merkezli faşist propaganda Türkiye'de, İtalyan elçiliğinin de dâhil olduğu, yıldönümü-anma etkinlikleri ve İtalyan gençlerine yönelik talimatnameler ve İtalyan azınlıkların yaşa-

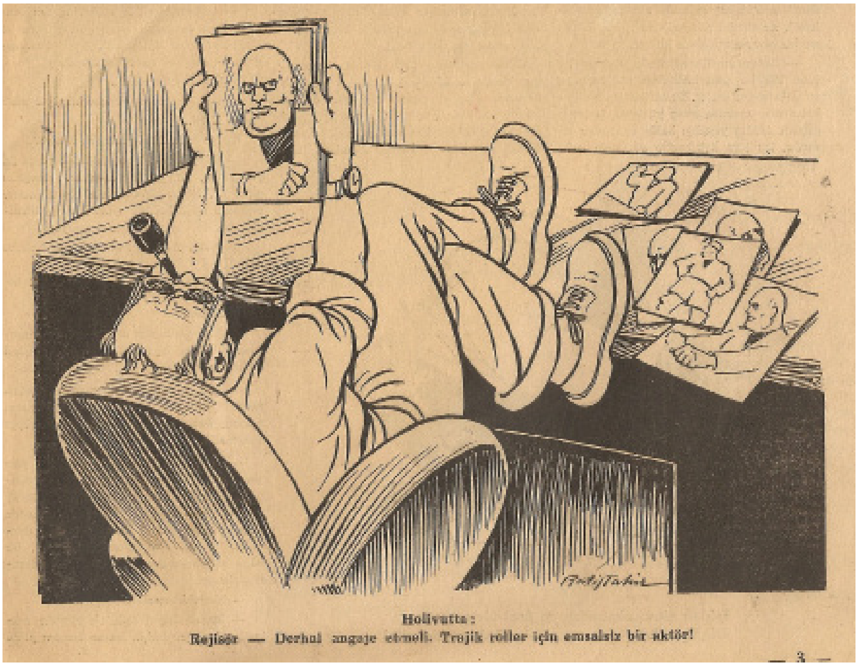
30 B.C.A, 33.166.03,s.3; 33.168.01,s. 2.

dığı İstanbul ve İzmir'deki faaliyetler çerçevesinde ele alınmaktadır.

Anahtar sözcükler: Propaganda, faşizm, İtalya, Mussolini, İstihbarat, Türkiye, İki savaş arası Türk Dış Politikası

Abstract: In this essay, Rome-centered fascist propaganda in Turkey is anaylsed based on the General Directorate of Security reports, indicating the anniversary celebrations which Italian embassy had participated, the regulation sheets oriented towards Italian youth, the incidents in Izmir and Istanbul where Italian minorities live.

Key words: Propaganda, fascism, Italia, Mussolini, intelligence, Turkey, Turkish Foreign Policy between WWs-period.



Ratip Tahir Burak. *Akbaba* no 489, 12 Ağustos 1943

Gazetelerdeki Şiirler Bağlamında Kıbrıs Türk Edebiyatında II. Meşrutiyet (1908-1909)

Meral DEMİRYÜREK*

Giriş

Her eser kendi başına, sanatçı ve okur noktalarından ele alınabildiği gibi, dış dünyaya ait siyasi, ekonomik, kültürel ve benzeri birçok olay ışığında da değerlendirilebilir. Edebiyatın hayatı temsil ettiğini, ona ayna tuttuğunu düşünenler için, toplumsal yapıdaki her tür gelişme ve değişme önemlidir. Örneğin Türkiye dışı Türk edebiyatlarının bir parçası olan Kıbrıs Türk edebiyatında yer alan kimi eserler -diğer ülke edebiyatlarında da görülebildiği gibi- ilhamlarını devrin siyasi olaylarından almışlardır. Nitekim II. Meşrutiyet'in ilânı bunlardan sadece biridir.

4 Haziran 1878 tarihinde idaresi -geçici olarak- İngiltere'ye terk edilen Kıbrıs adasında siyasal, sosyal ve kültürel yapı bu tarihten itibaren farklı bir çizgide gelişmeye başlamıştır. Özellikle Ada üzerinde yaşayan Türk ve Müslüman toplum açısından durum artık çok farklıdır. Yeni şartlar altında Rumların gittikçe seslerini daha çok duyurmaya başlaması ve Türklerin ikinci sınıf vatandaş gibi görülmesi söz konusudur. Bu arada, İngiliz idaresinde bulunmalarına rağmen Kıbrıs Türkleri kendilerini Osmanlı İmparatorluğu'nun tebası olarak görmeye devam ederler ve içinde bulundukları durumun düzelmesi için İstanbul ve Selanik başta olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun kimi merkezlerinde oluşan yeni fikir hareketlerinden etkilenirler. Bu fikir hareketlerinin en önemlisi İttihat ve Terakki Cemiyeti ve onun savunduğu düşüncelerdir. Ada üzerinde fiilî bir Osmanlı hakimiyetinin bulunmayışı İttihatçıların kendilerine kolayca taraftar bulup kısa sürede etkin bir hale gelmelerini sağlar. Ahmet Tevfik, Bodamyalızâde Şevket, Muhittin Bey gibi isimler teşkilatlanmada öncülük ederler. Ayrıca Kıbrıs'ta yayımlanan *Kıbrıs*, *Feryad* ve *Mirat-ı Zaman* gibi gazeteler İttihatçı çizgide yayın yaparlar. Bu nedenle de

* Yrd. Doç. Dr., Lefke Avrupa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü KKTC, meraldem@lefke.edu.tr; meraldemiryurek@gmail.com

İstanbul Hükûmeti'nin girişimiyle bu gazeteler ya kapatılır veya Osmanlı ülkelerine girişleri yasaklanır.[1] Netice olarak bütün engelleme girişimlerine rağmen, İttihat ve Terakki Cemiyeti Kıbrıs'ta örgütlenmeyi ve güçlü bir taraftar kitlesi oluşturmayı başarır.

Bu sebeple, 23 Temmuz 1908 tarihinde İstanbul'da Meşrutiyet'in ikinci kez ilan edilmesi Kıbrıs'ta hemen yankı bulmuş, halk kutlamalar yaparak hürriyete kavuşmanın sevincini çeşitli şekillerde dile getirmiştir. Yapılan etkinliklerin başında sokaklarda yapılan kutlamalar, sahnelenen oyunlar ve gazetelerde yayımlanan şiirler ve bazı yazılar gelmektedir.

A. Kıbrıs'ta II. Meşrutiyet'in İlânı Üzerine Yapılan Etkinlikler

A.1. Kutlamalar

Meşrutiyet'in ilan edildiği haberi kısa sürede Kıbrıs'a ulaşmış ve birçok kişi tarafından memnuniyetle karşılanmıştır. O güne kadar, yazdıkları yüzünden çeşitli baskı ve yasaklamalara maruz kalan gazeteciler -ki bunların en meşhuru Ahmet Tevfik'tir- Meşrutiyet haberini alır almaz okuyucularıyla paylaşmışlardır. *Sünûhât* gazetesi konuya ilk kez 30 Temmuz 1908, *Mirat-ı Zaman* gazetesi ise, 3 Ağustos 1908 tarihli nüshalarında yer vermişlerdir. Haberlerde İstanbul'da Kanun-ı Esasi'nin kabul edilmesi, Meclis-i Mebusan'ın açılması, genel affın çıkarılması ve devlet kademelerinde yeni görevlendirmelerin yapılmasından bahsedilmesinin yanı sıra, Kıbrıs'ta yapılan çeşitli kutlamalardan da söz edilmiştir. Buna göre, kıraathaneler kandillerle ışıklandırılmış, alınan özel izinle top atışı yapılmış ve polis mızıkası getirtilerek "Hamidiye Marşı" ve daha birçok millî ve güzel parçalar çaldırılmıştır.

Sünûhât gazetesinin yazdığına göre, Lefkoşa'da Osmanlı Kıraathanesi önünde Kıbrıs Türk toplumunun ileri gelenlerinden Şevket Bey ve Osman Cemal Bey birer konuşma yapmışlar ve Kanun-ı Esasi'nin ve Meclis-i Mebusan'ın faydalarından bahsetmişlerdir. Nutuklar "Yaşasın hürriyet, yaşasın adalet!" ve "Padişahım çok yaşa!" sözleriyle bitirilmiştir.[2]

Yapılan konuşmaların ayrıntıları üzerinde durmayan, ancak şenlikte yakılan maytapların yarattığı güzel görüntüyü tasvir eden *Mirat-ı Zaman* gazetesi, yaşanan coşkuyu somutlaştırmış olmaktadır: *"Şenlikte yakılan mâh-tâblardan çıkan ziyâ-ı zerrin hakikaten şâyân-ı temâşâ idi. Bir halde ki güya melekler semadan seyyârât-ı münevvereyi avuçlayıp avuçlayıp da Müslümanlar üzerine atmakla resm-i tebriki ifa ediyorlar zannolunurdu."*[3]

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Demiryürek, "Kıbrıs Türk Basını ve Osmanlı Hükûmetleri I", *Atatürk Yolu*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayını, Yıl: 13, Sayı: 25-26, Mayıs-Kasım 2000, s. 120-134; M. Fatih Andı, "Kıbrıslı Bir Jöntürk: Ahmet Tevfik Efendi ve Çıkardığı Mizah Dergileri: Kokonoz (1896) ile Akbaba (1897)", *Edebiyat Araştırmaları I*, Kitabevi Yayınevi, İstanbul 2000, s. 117-128.

2 "Şehr-âyin", *Sünûhât*, 6 Ağustos 1908, s. 3.

3 *Mirat- Zaman*, 3 Ağustos 1908, s. 4.

Yapılan kutlamalar, sadece bunlarla sınırlı kalmamış, davul zurna eşliğinde gece yarılarına kadar eğlencelere devam edilmiştir. Bazı Kıbrıs Türkleri evlerinin ve iş yerlerinin önünü bayraklarla, kandillerle donatmışlardır. Hatta padişahın tahta çıkışının yıldönümü kutlamalarında da Meşrutiyet'e övgülerde bulunmaya devam etmişler, dört tarafı kandillerle aydınlatılan bir tahta perdenin üzerine "hürriyet, adalet, uhuvvet, müsavat" kelimeleri yazılmıştır. Cülus törenlerine katılan Lefkoşa İngiliz komiseri de yaptığı konuşmada padişahı tebrik etmiştir.[4]

اسلام
١٣٢٤

İslam

A.2. Sahnelenen ve Yazılan Oyunlar

II. Meşrutiyet'in ilânına dair Kıbrıs Türkleri arasında yaşanan coşku ve heyecan ileriki günlerde de devam etmiştir. Özel günlerde, çeşitli sosyal faaliyetlerde, yardım toplantılarında bir tiyatro oyunu sahnelenmesi gerektiğinde hürriyet, adalet, vatan ve benzeri konuları işleyen eserler tercih edilmiştir.

Mirat-ı Zaman gazetesinde yayımlanan bir habere göre, İdadi öğrencileri, Lefkoşa İnas Mektebi yararına bir oyun sahneye koyacaklardır ve bu sebeple, Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre" adlı piyesini seçmişlerdir. Yazarın söz konusu oyunu, Kıbrıs Türklerinin en çok rağbet ettikleri oyunların başında gelmektedir. Öte yandan, 1908 yılında vatan sevgisi ve Osmanlılık fikri üzerine yazılmış bir oyunun seçilmiş olması ayrıca önemlidir.[5]

Aynı gazetenin 1909 yılına ait bir başka sayısında ise, bu kez "Jön Türk" adlı bir oyunun Tuzla'nın İskele bölgesinde İttihatçılar tarafından ter-

4 Geniş bilgi için bkz. Mehmet Demiryürek, "II. Meşrutiyet'in İlânının Kıbrıs Türk Basınına Yansımaları (Temmuz 1908- Aralık 1909)", *Jön Türk Devriminin 100. Yılı Kongresi*, Mayıs 2008. (Henüz basılmamıştır.)

5 "İnas Mektebi Hediyesi", *Mirat-ı Zaman*, 21 Kanun-ı evvel 1908, s. 5.

tip edilip Kanaviyodi tiyatrohanesinde sahneleneceğine dair bir haber vardır.[6] Tahsin Nahid'in Nevvare Ruhsar ile birlikte yazıp Eylül 1908'te İstanbul'da yayımladığı bu üç perdelik "millî temsil", Jön-Türklerin İstanbul'daki faaliyetleriyle ilgilidir. *"Piyesin kahramanı Nihat, amcası Kâzım Paşa kendini evden kovunca İstanbul'dan kaçmaya karar verir. Farmason Cemiyetine ve İngiliz Sefarethanesine müracaat ederek itimatname alarak bir gemiyle İstanbul'dan ayrılır*."[7] Seçilen oyunun isminden ve konusundan, dönemin ruhunu yansıtan bir eserin tercih edildiğini gözlemlemek mümkündür.

Kıbrıs Türkleri sadece varolan bazı oyunları alıp sahnelemekle yetinmemiş kendileri de oyun kaleme almışlardır. Kıbrıs'ın yetiştirdiği önemli şahsiyetlerden Ahmet Tevfik, *Kokonoz*, *Akbaba* ve *Mirat-ı Zaman* gazetelerini çıkarmanın yanı sıra, oyun ve hikaye türlerinde eserler de yazmıştır. Bunlardan "Bela-yı İstibdad" II. Meşrutiyet dönemini yansıtan bir tiyatro oyunudur. "Bela-yı İstibdad" hakkında ayrıntılı bilgi olmamakla birlikte, isminden II. Abdülhamid dönemini yeren bir oyun olduğu anlaşılmaktadır.[8] Yazar Ahmet Tevfik'in çok yoğun Türk-Osmanlı taraftarlığına rağmen, padişaha ve idareye yönelik ifadeleri zamanında başına iş açmış, İstanbul hükûmeti tarafından gazetesi *Kokonoz*'un Osmanlı Devleti'ne girişi 29 Temmuz 1313 (10 Ağustos 1897) tarihli irade-i seniyye ile yasaklanmıştır.[9] Ayrıca Ahmet Tevfik de Osmanlı topraklarına girememiştir. Ahmet Tevfik gibi II. Meşrutiyet'in ilânından sevinç duyan bir diğer isim ise, Kaytazzade Mehmet Nâzım'dır.

Kıbrıs'ta Divan şiiri geleneğinin son temsilcisi olarak görülen Kaytazzade Mehmet Nâzım, II. Meşrutiyet öncesinde herhangi bir mağduriyet yaşamamasına, hatta "Yadigar-ı Muhabbet" (1894) adlı romanının başında padişaha övgüler düzmesine rağmen, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra tutum değişikliğine gitmiştir. Onun "Safa yahut Netice-i İbtila" adlı tiyatro oyunu II. Meşrutiyet döneminde yazılmış bilinen ilk oyun olarak kabul edilmektedir. 4 Kânûn-ı evvel 1908 tarihli önsözünde çevresindekilerin yoğun ısrarları üzerine bir oyun yazmaya cesaret ettiğinden söz eder. Eserde, istibdat döneminde baskı ve zulümle ailelerin nasıl büyük acılara sürüklendiği Safa ile Vicdan arasındaki trajik aşk hikayesi çerçevesinde dile getirilmiştir.[10]

B. Gazetelerde Yayımlanan Şiirler

II. Meşrutiyet'in ilan edildiği dönemde, İstanbul'daki edebî faaliyet-

---

6 "Tiyatro", *Mirat-ı Zaman,* 15 Mart 1909, s. 1-2.

7 Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 102-103.

8 "Beliğ Paşa Konağı ve Kıbrıs'ta Tiyatro", *Benim Kıbrısım*, Eylül 2000, S: 13, s. 60-61.

9 BOA, İrade-i Husûsi, tarih 1315. Ra. 10, Vesika no. 116

10 Meral Demiryürek, "Kıbrıs Türk Tiyatro Tarihinden: Safa Yahut Netice-i İbtila", *III. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı*, Lefke 26 Eylül 2008 (Henüz basılmamıştır.).

ler *Servet-i Fünûn* temsilcilerinin ferdî çalışmalarından ibaret görünmektedir. 1901 yılında Hüseyin Cahit'in "Edebiyat ve Hukuk" adıyla Fransızcadan çevirip yayımladığı makale yüzünden *Servet-i Fünun* kapatılır. Kısa bir süre sonra dergi tekrar yayın hayatına dönse de, eski parlak günler geride kalmıştır. Yine de şair ve yazarlar edebî faaliyetlerini sürdürürler. *"II. Abdülhamid yönetimini eleştiren yazılarını / şiirlerini yazarlar."*[11] 1901'den 1908'e kadar olan dönemde yeni bir nesil yetişir. Ahmet Haşim, Tahsin Nahit, Aka Gündüz, Ali Canib yeni isimlerden bazılarıdır. *Muktebes* (İzmir), *Mecmua-yı Edebiye* (İstanbul), *Çocuk Bahçesi* (Selanik) gibi dergilerde isimleri görünmeye başlayan söz konusu şahsiyetlerden bir kısmı II. Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra (Şubat 1325/ 1910) "Fecr-i Ati" adıyla yeni bir edebî topluluk kurmaya karar verirler. Topluluk üyeleri, gerek millî bir edebiyat anlayışının egemen olmaya başlaması, gerekse yeterli bilgi, birikim ve deneyime sahip olmamaları nedeniyle kısa sürede dağılırlar. Geriye, yayımladıkları beyanname ve çok az sayıdaki kitapları kalır.

Edebî faaliyetler açısından Kıbrıs'a bakıldığında Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra millî bir edebiyat ortamının oluşturulduğunu gazeteler aracılığıyla görmek mümkündür. Nitekim 23 Temmuz 1908 tarihinden itibaren Kıbrıs'ta yayımlanan bütün Türkçe gazeteler, II. Meşrutiyet'le ilgili şiirlerle donatılmaya başlanmıştır. Başta *Mirat-ı Zaman*, *Sünûhât* ve *İslam* gazeteleri olmak üzere mevcut gazetelerin hemen her nüshasında şiirlere rastlanmaktadır. Çoğu kez yazanı belirtilmeyen bu eserlerde estetik gayeden ziyade, devrin coşkusunu dile getirmenin önemsendiği hemen dikkati çekmektedir. Bununla birlikte, Kaytazzade Mehmet Nâzım tarafından yazılanlar başta olmak üzere, bazın şiirlerde belli bir edebî beğeni yaratacak kadar şiirselliğin varolduğunu da gözardı etmemek gerekmektedir.

On ay (10 Ağustos 1908-24 Mayıs 1909) boyunca yayımlanan şiirler incelendiğinde temaların "istibdaddan kurtuluş", "vatan-millet sevgisi", "hürriyet coşkusu", "Kanun-i Esasi" gibi belli başlı fikirler etrafında toplandığı görülmektedir. Buna göre en çok yinelenen kavramlar; millet, hürriyet, asker, istibdat, vatan, meclis, mebus ve kanundur. Osmanlılık fikrinin vurgulandığı eserlerde, sürekli zikredilen özel isimlerin başında ise, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önde gelen şahsiyetlerinden Enver Bey/Paşa ve Niyazi Bey gelmektedir.

Söz konusu şiirleri temalarına göre şu şekilde ele alabiliriz:

B.1. İstibdaddan Kurtuluş

Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte sayıları büyük bir hızla artan gazete ve mecmualarda II. Abdülhamid dönemindeki baskı ve zulümleri konu alan çok

11 Abide Doğan, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Akçağ Yayınları, Ankara, 2007, s. 487.

miktarda karikatür, makale ve şiir yayımlanır.

Kıbrıs Türkleri, 1878'den itibaren İngiliz idaresinde olmakla beraber, hâlâ Osmanlı Devleti'nin bir vatandaşıdırlar ve İstanbul hükûmetinin eylemlerinden olumlu veya olumsuz yönde etkilenmektedirler. Bu nedenle, ülkeye girişi yasaklanan, sürgüne gönderilen veya yurt dışına kaçmak zorunda bırakılan kişilerin II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine hemen geri dönmeleri arzusu gazetelerde kısa sürede yerini alır ve mısralar halinde dile getirilir. Nitekim Kıbrıs'ta II. Meşrutiyet'in ilanından itibaren yayımlanan bütün şiirlerde, saray çevresine karşı menfi bir bakış açısı göze çarpmaktadır. Bu da, söz konusu eserleri taraflı hale getirmektedir. Meşrutiyet'in lehinde görünen gazetelerin başında Ahmet Tevfik'in *Mirat-ı Zaman* gazetesi gelmektedir. Ahmet Tevfik, -daha önce de bahsedildiği gibi- 1897 Türk-Yunan savaşı sırasındaki yayınlarından dolayı II. Abdülhamid tarafından İstanbul'a girişi yasaklanan *Kokonoz* ve onun devamı niteliğindeki *Akbaba* adlı mizah gazetelerinin de sahibi olan bir Jön Türk'tür.[12]

Mirat-ı Zaman gazetesinde yayımlanan ve kim tarafından yazıldığı belli olmayan isimsiz şiirde, padişaha yakın isimlerden kâtip Arap İzzet ve Tahsin Paşa ile mabeynci Ragıp Paşa dinsiz, hain, mel'un, alçaklığı huy edinmiş kimseler olarak gösterilir. Onlara acınmamalı, aksine ölmeleri halinde kutlama yapılmalı, hissedilen kin ve nefret asla eksilmemelidir:

Ey denaet pişeler ey hain-i bi-dinler
Durmasın artsın demadem hakkınızda kinler
Siz geberdikçe ahali yapmalı ayinler
Sad hezar olsun size sad sad hezar nefrinler

Devr-i istibdadda icad eden mel'unluğu
Öğreten hep sizsiniz mazlumlara dilhunluğu
Sizden öğrensin gelip maymunlar maymunluğu
Ey Arap İzzetler ey Ragıplar ey Tahsinler[13]

"Hafiye Sergisi" adını taşıyan şiirde ise, isminden de anlaşıldığı üzere, padişaha dalkavukluk etmek amacıyla jurnal yapan, halka türlü eziyetlerde bulunan hafiyeler hicvedilir. Sık sık "kör, şaşkın, ahmak, hırsız, hain, sarhoş, cenabet" gibi argo ifadelerin de kullanıldığı şiirde, yine Ragıp, Faik, Tahsin ve Memduh isimleri geçer. Şiir, 24 dörtlükten oluşan uzun bir hicviyedir. Her dörtlükte hafiyelerin bir başka menfi icraatı sayılıp dökülür. Özellik-

12 Meral Demiryürek, "1897 Türk-Yunan Savaşı'nın Servet-i Fünun ve Kokonoz-Akbaba Gazetelerine Yansımaları", *Türkiyat Araştırmaları*, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Güz 2007, S. 7, s. 130.

13 *Mirat-ı Zaman,* 24 Ağustos 1908, s. 8.

le, yaptıkları zulümler sergilenir. *"Bilcümle bunda"*[14] mısraının nakarat olduğu şiirde, *"Bir sergidir bu / Hainle memlu'"*[15] mısralarından da anlaşıldığı üzere hainlerin teşhir edildiği bir sergi tasvir edilir. Sergilenenler ise; hafiyeler ve onların türlü kötülükleridir. Örneğin, şu dörtlüklerde bunu açıkça görmek mümkündür:

Evler yıkanlar
Canlar yakanlar
Emre bakanlar
Bilcümle bunda

Irza geçenler
Mazlum seçenler
Kanlar içenler
Bilcümle bunda[16]

Mirat-ı Zaman

Şiirlerde istibdada ve saray çevresindekilere yönelik kin ve nefretin sebebi olarak, devleti idare edenlerin iş başındayken halka çektirmiş oldukları evham, korku ve eziyet gösterilir. Hatta kimi zaman söz konusu olumsuz hava can korkusuna, evlat acısına dahi dönüşmüş, aileler perişan olmuştur. Bu durumu sergileyen şiirlerden biri *Mirat-ı Zaman* gazetesinde yayımlanır. Kim tarafından yazıldığı belli olmayan şiir, bir ana kızın karşılıklı konuşması biçiminde oluşturulmuştur. II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine, Avrupa'ya kaçmaya zorlananlar veya sürgüne gönderilenler teker teker dönmeye başlamışlardır. Ancak gelenler arasında İstanbul'daki bir validenin iki oğlu yoktur. Büyük bir özlemle oğulları Hamdi ve Reşit'i bekleyen anne, en sonunda acı gerçeği anlar: Biri 20, diğeri 25 yaşında olan oğulları Sarayburnu'ndan denize atılarak boğdurulmuştur. Diyalogdaki ana-kız, yalnız değildir, bu acı sonu yaşayan daha birçok aile vardır. Acılı annenin duyguları, aşağıdaki mısralarda şöyle dile getirilmiştir:

O Sarayburnu'nu gördün mü sen o Marmara'yı
O mahaller ne kadar valideler ağlattı
Nice kardaşa babaya karalar bağlattı

14 *Mirat-ı Zaman,* 7 Eylül 1908, s. 1-2.

15 *Mirat-ı Zaman,* 7 Eylül 1908, s. 1-2.

16 *Mirat-ı Zaman,* 7 Eylül 1908, s. 1-2.

Bilirim bunca zamandır ki ben o Marmara'yı

Bugün artık eyiden gönlüm bunaldı yandı

İki oğlum o denizlerde boğuldu gitti

Biri yirmi birisi yirmi beşinde idi ah

Birine bari nasib olmadı şu hak-ı siyah

Ne birader ne peder kaldı ne de zevce[17]

Bir annenin çektiği acıları dile getiren bu şiirin sonunda oğullarının dönmesinden ümidi kesen ve acı gerçeği anlayan anne, vefat eder. Bu talihsiz annenin ve evlatlarının başına gelenlerin başkalarının da başına geldiğini vurgulamak için aynı gazetede yayımlanmış başka şiirler de vardır. "Askerler" adlı imzasız şiir, bunlardan biridir:

Ağlardı nice valideler genç ahfâda[18]

İnler idi evladı da zindan-ı belada

Gözyaşlarını gizli dökerlerdi pederler

Her aileyi sarmış idi zulm ü kederler

Zulm-i ateş baran gibi gökten yağıyordu

Kurtulmağa herkes buna çare arıyordu"[19]

İnsanların korkuyla susturulması, en yakınlarından bile jurnal edileceği korkusuyla çekinmesi, onları ya toplumsal meselelere tamamen duyarsız, kendi kişisel zevkleri peşinde koşan biri yapar, ya da etrafındakileri bilinçlendirerek onlarla birlikte hareket edip söz konusu çıkmazdan kurtulmak için çare aramaya yöneltir. Nitekim "Askerler" adlı şiirde de vurgulandığı gibi, millî ve toplumsal duyarlılıkla hareket eden İttihat ve Terakki Cemiyeti padişaha II. Meşrutiyet'i ilan ettirme noktasına ulaşmıştır. Halk arasında İttihatçıların bunu başarabilmiş olmalarının getirdiği coşkulu ruh halinin bir sonucu olarak gazetelerdeki şiirlerin büyük çoğunluğunda askere övgü, vatan ve millet sevgisinin öne çıktığı görülmektedir.

B.2. Asker-Vatan- Millet

Meşrutiyet'in ikinci kez ilan edilmesi hem aydın kesim hem de halk arasında büyük bir coşkuyla karşılanmıştır. Artık bütün eziyetlerin, haksızlıkların, baskıların sona ereceğinin beklentisi vardır. Her yerde ve her koşulda bu ortamı inşa edenler ise, askerlerdir. Eli kalem tutan herkes, büyük bir coşku içinde askerlere sevgilerini dile getirmenin telaşı içindedir. Örneğin, İttihatçıları "İslamın askeri" ve "milletin övünç kaynağı" olarak gören *Sünûhât* gazetesindeki şu şiir, söz konusu sevgiyi dile getirmektedir:

17 *Mirat-ı Zaman,* 31 Ağustos 1908, s. 8.

18 Oğullar, torunlar, yardımcılar

19 "Askerler", *Mirat-ı Zaman,* 25 Kanun-ı sani 1909, s. 8.

Asker-i İslam kıvâm[20]-ı saltanat
Millete bunlar medar-ı mefharet
Yıktılar bünyân[21]-ı zulmü akıbet[22]

Aynı gazetenin ilerleyen nüshalarında yayımlanan iki şiirde ise, doğrudan askerin konuşturulduğunu, onların dilinden seslenildiğini görürüz. Bunlardan birincisi, şairi belli olmayan "(Mefahir-i Milliye) Asker Lisanından" başlıklı şiirdir. *"Osmanlıyız, Osmanlıyız!/Âlemde biz, pek şanlıyız!"*[23] beytinin nakarat halinde eşlik ettiği üçlüklerden oluşan şiirde, Osmanlı askerinin birçok meziyeti kendi ağzından dile getirilir ki, bunların başında koruyucu, vicdanlı, mert ve canlı olmaları gelmektedir. Bu nedenle, Osmanlı topraklarını baştan başa yarasa gibi keder tutmuşken onun kaynağıyla mücadele etmiş ve böylece "imdat" diyenlerin yardımına koşmuşlardır. Sonuç olarak zalimler muratlarına erememişlerdir:

İmdat edip rabbü'l-ibâd[24]
Meydane çıktı ittihad
A'dâyı[25] kıldık na-murad[26]

Söz konusu bu üçlükte geçen "Meydane çıktı ittihad" mısraında "ittihad" kelimesi bir söz oyunu yapılarak tevriyeli kullanılmıştır. Çünkü, askerin eyleme geçmesi neticesinde hem kelimenin sözlük anlamındaki "birlik" gerçekleşmiş, bütün millet yekvücut haline gelmiş hem de "İttihat" ve Terakki Cemiyeti varlığını ve ağırlığını somut olarak ortaya koymuş olmaktadır.

Kaytazzade Mehmet Nâzım imzalı "(Terane-i Zafer) Asker Ağzından" adını taşıyan ikinci şiirde ise, I. çoğul şahıs ağzından askerler zulme karşı vermiş oldukları mücadeleyi dile getirirler. Yapılan kıyasıya bir biçimde karşı koymadır. Bunun sonucunda ise, istibdat yıkılmış, bütün halk esaret zincirinden kurtulmuş, özgürlüğüne yeniden kavuşmuştur. 4 bentten oluşan şiirin her bendinde 6 mısra vardır ve bunların son 2 mısraının nakarat olarak aynen tekrar edildiği görülmektedir. Nakarat mısraları aynı zamanda şiirde vurgulanan temel duyguyu da içermesi açısından önemlidir ve şöyledir: *"Kasr-ı istibdadı yıktık âlemi şâd eyledik / Halkı zincir-i esaretten de azad eyledik*"[27] Bu mısralar dışında ikinci ve dördüncü bentlere düşülen dipnotlarda yer alan *"(1) İdare-i sabıka âleyhinde söz söyleyenlerin duçar oldukları felakete işarettir.*

20 Dikler, doğrular.

21 Yapı, bina.

22 "Neva-yı Zafer", *Sünûhât,* 24 Kanun-ı evvel 1908, s. 1.

23 "(Mefahir-i Milliye) Bir Asker Lisanından", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 1.

24 Kullar, ibadet edenler.

25 En zalim, pek gaddar.

26 "(Mefahir-i Milliye) Bir Asker Lisanından", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 1.

27 Kaytazzade Mehmet Nâzım, "(Terane-i Zafer) Asker Ağzından", *Sünûhât*, 14 Kanun-ı sani 1909, s. 1.

(2)Hafiyelere telmihtir."[28] açıklamaları şiirin II. Abdülhamid dönemini hicvetmek ve İttihatçıların hareketini övmek için yazıldığının ispatıdır.

Kahraman unvanını şan ve ziynet olarak gören ve vatan yolunda can vermekten çekinmeyen, cesur ve kudretli Osmanlı askerleri için, Kaytazzade Mehmet Nâzım tarafından "Terane-i Zafer" adıyla bir başka şiir daha yazılmıştır. *Mirat-ı Zaman* gazetesinde yayımlanan şiirde, Osmanlı askerlerinin ağzından kahramanlıklarının, güçlerinin kaynağı olarak Allah inancı gösterilir. Çünkü *"Ayet-i nusreti'n-min-Allah"*[29] ellerindeki tek senettir. Onlara *"Böyle bir feth ü zafer haktan inayet"*[30] buyurulmuştur.

Mirat-ı Zaman gazetesindeki isimsiz bir başka şiirde ise, bu kez milletin ağzından askere duyulan şükran duygusu dile getirilmiştir. Kim tarafından yazıldığı belli olmayan şiirin bir dörtlüğünde askerlere şöyle seslenilir:

Bizde ancak bir sevinç var yoksa hizmet sizdedir
Aciziz her şeyde biz gayret-i şecaat sizdedir
Sizsiniz işkence altında hamiyet gösteren
Sizsiniz bu millete devr-i saadet gösteren[31]

Askerlerin cesurane hareketleri sayesinde Hz. Muhammet'in yaşadığı devir kadar mutlu ve huzurlu bir dönemin başladığını ifade eden şair, bu görüşünü vatanın tüm fertleri adına ifade etmektedir. Nitekim şiirlerde askere duyulan minnet duygusuna ilave olarak işlenen belli başlı temalar arasında vatan ve millet sevgisi de dikkat çekmektedir.

Şiirlerde o güne değin susmuş veya susturulmuş olarak görülen kesimlerin dile geldiğini görmekteyiz. "Asker ağzından" ifadesi bunun somut işaretidir. Öte yandan özgürlüğüne kavuşan millet de artık duygularını serbestçe dile getirir. Onların sözcüsü konumundaki şair ve yazarlar hem kendilerinin hem de mensubu oldukları toplumun hislerine tercüman olurlar. Şiirlerde asker-millet-devlet kaynaşmış bir görünümde tasvir edilir. Vatan sevgisi yüceltilir. Hatta vatanın yeniden fethedildiği düşünülür:

Osmanlılar bugün oldu muzaffer
Fethetti yeniden vatanı asker[32]

Dua niteliği taşıyan şu dörtlük ise milletin, vatanın ve devletin koruyucusu olarak, askerleri gördüğünün işaretidir:

Ey dilîrân ruh-ı sanisi sizsiniz bu devletin
Hakkınızda her zaman işte duası milletin

---

28 *Sünûhât,* 14 Kanun-ı sani 1909, s. 1.

29 Kaytazzade Mehmet Nâzım, "Terane-i Zafer", *Mirat-ı Zaman*, 17 Mayıs 1909, s. 3.

30 Kaytazzade Mehmet Nâzım, "Terane-i Zafer", *Mirat-ı Zaman,* 17 Mayıs 1909, s. 3.

31 *Mirat-ı Zaman*, 7 Eylül 1908, s. 7-8.

32 Samih, "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3.

Gelmesin bu gayret ve himmetten istikrah size
Daima olsun muavin Hazret-i Allah size[33]

II. Meşrutiyet'in ilk günlerinde ve ilerleyen aylarında vatan toprakları üzerinde aynı millî değerleri paylaşarak birlikte bir ideale doğru özgürce hareket etme azminin başladığı Tanzimat yıllarının coşkusu, yeniden yakalanmış görünmektedir. Toplumun bir kez daha umutlanmasında baskısız, sansürsüz özgür bir ortama kavuşulduğuna dair inanç yatmaktadır.

B.3. Hürriyet Coşkusu

İstibdad idaresinin sona ermesi ülkede büyük bir hürriyet coşkusunun yaşanmasına neden olur. Ülkeyi terkedenler hızla dönmeye başlarlar. *Mirat-ı Zaman* gazetesinde yurt dışına çıkan İttihatçılara ithafen yazılan "Hariçteki Ahrara Hitaben" başlıklı şiirde *"Şah-ı hürriyet etti serbeser hainleri berbat"*[34] denilerek adeta müjde verilir. Bunun üzerine artık *"Bütün Osmanlılar oldu yevm-i mesudanla şad"*[35] ve onların da geri dönmemesi için bir neden kalmamıştır.

Meşrutiyet'in ilanından hemen bir ay sonra Kıbrıs'taki gazetelerde yayımlanan şiirlerde özellikle hürriyet fikrine vurgu vardır. Bunda Adada yaşayan ve İstanbul'a girişleri yasaklanmış olan Ahmet Tevfik gibi İttihatçıların rolü büyüktür. Nitekim *Mirat-ı Zaman* gazetesi Ahmet Tevfik'e aittir. İmzasız olarak yayımlanan şiirlerin en azından bir kısmını onun yazmış olması kuvvetle muhtemeldir. Örneğin, gazetenin 17 Ağustos 1908 tarihli nüshasında yer alan isimsiz ve imzasız şiiri "hürriyet kasidesi" olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü "hürriyet" redifli beyitlerin tamamı hürriyetin gücü ve vazgeçilmezliği üzerinde durmakta ve hürriyete övgü niteliği taşımaktadır. Özellikle ilk ve son beyitlerde hürriyet ile fecr, güneş, nehir arasında benzerlik kurulması, etkileyici fonetik yapısı ve gür sesli söyleyişi ile Namık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"ni akla getirmektedir:

Tecellisaz oldu semt-i şarkta fecr-i hürriyet
Takip etti anı perteviyle[36] *mihr-i hürriyet*
...
Ne istihkamlar sökmüş ne muhkem bentler almıştır
Köpükler saçmada etrafa şimdi nehr-i hürriyet[37]

Mirat-ı Zaman gazetesinde ileriki aylarda yayımlanan bir başka im-

33 *Mirat-ı Zaman,* 7 Eylül s. 7-8.

34 "Hariçteki Ahrara Hitaben", *Mirat-ı Zaman,* 10 Ağustos 1908, s. 8.

35 "Hariçteki Ahrara Hitaben", *Mirat-ı Zaman,* 10 Ağustos 1908, s. 8.

36 Işık.

37 *Mirat-ı Zaman,* 17 Ağustos 1908, s. 6.

zasız şiir ise, doğrudan "Hürriyet Şarkısı"[38] adını taşımaktadır. İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerinin istibdada karşı zaferi nasıl kazandığını öyküleyici bir dille anlatan şiir, milletin istibdaddan kurtarılmasının birtakım özverilerle gerçekleştiğini işlemektedir. Dağda, bayırda aç susuz gezen, cevrin ve zulmün ortadan kaldırılması için "uyuyan arslanları" uyandıran İttihatçılar bu sayede etraftaki "şeytanları" "recm" ile uzaklaştırmış, hürriyet bayrağını "istibdat burcuna" dikerek en sonunda milleti istibdadın zulmünden kurtarmıştır.[39]

Mirat-ı Zaman sayfalarına yansıyan bir "Hürriyet Şarkısı"[40] daha vardır ki en az diğeri kadar etkileyici ve önemlidir. İngiltere'nin Kıbrıs valisi (yüksek komiser) C. A. King-Harman[41], Kıbrıs Müslümanlarına hitaben bir konuşma yapar. Vali konuşmasında Kıbrıs'taki Müslüman gençlerin iyi eğitim görürlerse, sadece Kıbrıs memuriyetlerinde değil, padişahlarının idaresinde bulunan Osmanlı toprakları genelinde dahi istihdam olunarak ilerleyebileceklerini dile getirir. Örnek olarak da Kâmil Paşa ile diğer Kıbrıslı Türkleri gösterir. Valinin konuşmasında dikkati çeken nokta, Ada Türklerinin hâlâ Osmanlı tebası olarak kabul ediliyor olmasıdır. Zaten II. Meşrutiyet'in ilan edildiği dönemde Kıbrıs, İngiliz idaresinde bulunmasına rağmen, Kıbrıs Türkleri kendilerini ve hatta Rumları "Osmanlı vatandaşı" olarak görmeye devam ediyorlardı. Nitekim bu yaklaşım, hukuken de doğru idi.

Sözkonusu toplantı sırasında dikkati çeken ikinci nokta ise; öğrencilerin, valinin huzurunda, daha önceden çalıştıkları, "Hürriyet Şarkısı"nı okumalarıdır. *Mirat-ı Zaman*, toplantıda hazır bulunan herkes tarafından "manidar ve derin bir sükunetle" dinlenen şarkının sözlerini tamamıyla yayımlar. Çok sade bir dille yazılan şarkı, dörtlüklerden ve aralardaki iki mısralık nakaratlardan oluşmaktadır. Toplam 4 dörtlükten oluşan şiirin nakaratı *"Yaşasın hürriyet, adalet, müsavat / Yaşasın vatan"* şeklinde başlamakta ve sonraki nakaratların ikinci mısraında "vatan" sözü "millet", "ordu" ve "Enver" olarak değişiklik göstermektedir. Nakaratta yer verilen "hürriyet", "adalet" ve "müsavat" kelimeleri bilindiği gibi İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin düsturlarıdır ve öğrenciler okudukları bu şarkıyla Kıbrıs Türk toplumunun İttihatçılara olan desteğini ve sempatisini göstermiş olurlar.

Hürriyet sevincini, coşkulu bir şekilde dile getiren şarkıda, Osmanlılık ile vatan ve millletin bütünlüğüne de vurgu vardır. Öte yandan, hain olarak görülen önceki idarenin bertaraf edilmesini sağlayanlara, yani İttihatçılara karşı büyük bir sevgi ve bağlılık kendini göstermektedir:

Dökülürken kanımız
Kurtuldu vatanımız
Hürriyeti alana

38 *Mirat-ı Zaman,* 30 Teşrinisani 1908, s. 1.

39 *Mirat-ı Zaman*, 30 Teşrinisani 1908, s. 1.

40 *Mirat-ı Zaman,* 25 Kanun-ı sani 1908, s. 3.

41 *The Cyprus Gazette,* 21 Şubat 1908, s. 6373.

Feda olsun canımız[42]

Kıbrıs Türklerinin İngiliz idaresinde bulunmalarına rağmen, vatanın kurtuluşunu Meşrutiyet'in ilanında görmeleri gerçekten ilginç bir tutumdur. Ayrıca İngiliz idaresinin açıktan açığa İttihatçılara destek verilmesine sessiz kalmaları da dikkat çekicidir. O dönemde İngilizlerin henüz Adaya resmen el koymamış olmaları bunda etkili olmuştur denebilir.

Gerek Kıbrıs'ta gerekse Osmanlı sınırları içindeki diğer bölgelerde, hürriyet coşkusunun yaşanıyor olmasının bir nedeni de, artık kanuna dayalı bir düzenin hakim olacağına dair inançtır. Bu nedenle, Kıbrıs gazetelerine yansıyan şiirlerde öne çıkan temalardan biri de, Kanun-ı Esasi ve meclis kavramları etrafında kendini göstermiştir.

B.4. Kanun-ı Esasi ve Meclis-i Mebusan

II. Meşrutiyet'i ilan eden İttihatçılar, hızla birtakım çalışmalara giriştiler. Yapılacak yeni düzenlemelerin başında Kanun-ı Esasi'nin tekrar hayata geçirilmesi ve böylece meclisin yeniden açılması gelmekteydi. Zaten İttihat ve Terakki Cemiyeti'nden bütün Osmanlı vatandaşlarının büyük bir özlemle beklediği şey, meclisin yeniden açılması ve Kanun-ı Esasi'nin yürürlüğe konması idi. Kıbrıs Türk basını, halkı bu konuda daha fazla bilinçlendirmek için Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra bir dizi makale yayımlayarak "Meclis-i Mebusan"ın ne anlama geldiğini açıklama ve faydalarından bahsetme ihtiyacı duymuştur.[43] Jön Türkler aleyhine söz söyleyen onları "dinsizlikle" suçlayan bazı sözlerin işitilmesi de bunda etkili olmuştur. Muhaliflere meram anlatmayı dinî bir görev sayan gazete yetkilileri çeşitli örnekler vererek meclis ve kanun sahibi olmanın önemini göstermeye çalışmışlardır. Bu örneklerden birine göre; eskiden köy zenginlerinden biri, bir köylünün tarlasına el koysa ve köylü de şikâyetçi olsa yine de birşey yapılamazdı. Çünkü zengin kişi, hükûmet memurlarından birine biraz zahirelik vererek haklı çıkmayı başarırdı. Hatta üstüne üstlük toprağını kaybeden köylüye "sen padişah aleyhinde konuştun" denilerek hapse attırılırdı. Zavallı köylüyü korumaya kimse cesaret edemez, etse bile, "sen padişah düşmanı bir haini kayırıyorsun" denilerek onun da hapsi boylaması sağlanırdı. *"Fakat şimdi öyle değildir. İki dönüm tarla değil, bir karış yeri, kimse kimsenin elinden alamaz. Alacak olursa herif paçaları sıvadığı gibi doğruca Meclis-i Mebusan'a bir arzuhal verir. İşi anlatır. Dava mahkemeye havale edilir. Haklı hakkını ispat eder. Bir karış yeri kim aldıysa hem geriye alır hem de alan adama ceza verirler..."*[44]

Kıbrıs Türk basınında meşrutiyet yanlısı yayınlar makale, şiir ve hat-

---

42 *Mirat-ı Zaman,* 25 Kanun-ı sani 1908, s. 3.

43 "Kanun-ı Esasi, Meclis-i Mebusan ve Jön Türkler", *Mirat-ı Zaman*, 9 Teşrin-i sani 1908, s. 1; "Meclis-i Mebusan Nedir?", *Mirat-ı Zaman,* 14 Ağustos 1908, s. 2-8.

44 "Kanun-ı Esasi, Meclis-i Mebusan ve Jön Türkler", *Mirat-ı Zaman,* 9 Teşrin-i sani 1908, s. 1-5.

ta Kanun-i Esasi'nin kısım kısım yayımlanması şeklinde yoğun bir biçimde devam etmiştir.[45] Konumuz şiirlerle sınırlı olduğundan tekrar şiirlere dönecek olursak; farklı din ve etnik yapılardan gelen ancak "Osmanlı" kimliği etrafında toplanan herkesin meclise ve Kanun-i Esasi'ye taraftar olmasının gerektiğini savunan Ahmet Tevfik, gazetesi *Mirat-ı Zaman*'da bu fikri her fırsatta dile getirmiştir. Söz konusu isteğin bir an evvel hayata geçirilmesi azmi ve bu konudaki sabırsızlık gazete sayfalarına şu şekilde yansımıştır:

Cümlesi de etti Kanun-ı Esasi'yi talep
İnkıraz-ı devleti gösterdiler başlı sebep
Müslüman Bulgar Yahudi Rum bütün nesl-i Arab
Kalmamış herkeste bitmiş sabırlar temkinler[46]

Adeta vatanın yeniden fethedildiği, bütün Osmanlıların kendilerini zafer kazanmış kişiler olarak gördüğü bir ortamda artık sıra mebusların yolunun açılmasına gelmiştir. *"Açtı mebuslara yolu süngüler"* mısraında da ifade edildiği gibi onlara bu saadeti kahraman Osmanlı ordusu kısa bir süre sonra yaşatmıştır.[47] Meclis'in açılması, Kanun-i Esasi'nin hayata geçirilmesi mebuslara ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Üstelik onlar artık tayinle değil, seçimle işbaşına geleceklerdir. Nitekim, mısralara dökülen önemli değişiklikler arasında, sağlanan kişisel hürriyete dayalı yeni idare sayesinde halkın kendi temsilcilerini yine kendisinin seçmesi de dile getirilir:

Eyledi gayrı Kanun-i Esasi herkese ilan
Kıyametler gibi halk eyliyor tayin-i mebusan[48]

Bütün ümidini meclise ve orada kendilerini adil bir biçimde temsil edecek olan mebuslara bağlayan halkın duyguları "Aza-yı Mebusana"[49] başlıklı imzasız şiirde dile getirilir. 14 beyitten oluşan şiirin tamamı halkın geçmişte ve halde içinde bulunduğu ruh durumunu ve milletvekillerine duydukları güveni anlatır. Mebuslar, halkın gözünden, devletin yükselmesini sağlayacak kişiler olarak görülürler. Onlar adaletli oldukça milletin şanı, şerefi ve refahı artacaktır. Halkın mebuslardan *"Ölmeden görmek diler bu devletin ulviyyetin /Âlem-i dünyada bin arzu ile çeşmânımız"* şeklinde mısralara dökülen tek bir dileği vardır. Görüldüğü gibi, bütün ümidini vekillerine bağlayan milletin gözünde, vekiller birer Lokman Hekim'dir ve dertlerinin devası onlardadır. Bu düşünce *"Çaresin bulmak size ait derd-i müthişin / Sizdedir çünkü devası sizsiniz lokmanımız"* mısralarıyla kendini gösterir. Milletin yaşadı-

45 Mehmet Demiryürek, *II. Meşrutiyet'in İlânının Kıbrıs Türk Basınına Yansımaları (Temmuz 1908- Aralık 1909),* Ankara Üniversitesi Meşrutiyet'in 100. Yılı Sempozyumu, Mayıs 2008.

46 *Mirat-ı Zaman,* 24 Ağustos 1908, s. 8.

47 Samih, "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3.

48 "Hariçteki Ahrara Hitaben", *Mirat-ı Zaman,* 10 Ağustos 1908, s. 8.

49 "Aza-yı Mebusana", *Mirat-ı Zaman,* 14 Eylül 1908, s. 8.

ğı bilinçlenme sürecinin aşamalarını ortaya koyan "Aza-yı Mebusana" şiirinde -temel fikir olarak- halkı milletvekillerinin temsil ettiği şöyle dile getirilir:

Meclis-i şurayı bilmezdik otuz yıl evvel
Zulümden lakin açıldı dide-i imanımız
Şimdi bildik devletin ruh ve hayatı sizsiniz
Böyle hükmetmektedir Allah bilir vicdanımız[50]

Kanun-i Esasi ve Meclis-i Mebusan'ın tekrar yürürlüğe girmesini *İslam* gazetesi birinci sayfasına manzum bir tarih düşürerek okuyucularına şöyle duyurur:

Geri aldık bi-izn-i Allah (Kanun-i Esasi)yi
Ki müceddedinle[51] *olduk mazhar*[52]*-ı tahsini*[53] *dünyanın*
Dedim tarihini bir düştü ol bir daha düşmez
Açıldı meclis-i millet kapandı çeşm-i a'dânın[54, 55]

Yapılan işin doğruluğuna herhangi bir şüphe bırakmayan sözler ise, padişahın "nutk-ı hümayun"unun gazetelere yansımasıyla ortaya çıkar. II. Abdülhamid mebuslara seslenerek şöyle demiştir: *"...Şurası malûmunuz olsun ki saltanatın, devletin ve memleketin nigehbân-ı hukuku olan evvel Allah, sonra millet ve Meclis-i Mebusan-ı Millet'tir..."*[56] Padişahın bu olumlu sözleri halkın yapılan işe ve onu gerçekleştirenlere inancını daha da perçinlemiş, şüphesi olan kişilerin de düşüncelerindeki bulanıklığı gidermiştir.

Meşrutiyet'in ilanıyla meydana gelen coşkuyu devam ettirmek ve Jön Türklere desteği mümkün olduğunca arttırmak maksadıyla gazetelerde sürekli makale, şiir ve haberler yer alır. Bu nedenle, kanun ve meclis gibi didaktik ve fikrî konularda dahi birçok şiirin yazılması şaşırtıcı olmamalıdır. Çünkü bütün bu örneklerle yapılmak istenen, estetik gayelerle bir eser ortaya koymak değildir. Amaç, İttihatçıların bu yeni dönemde başarılı olmalarına zemin hazırlamaktır. İmzasız veya imzalı olarak yayımlanan şiirlerde, davaya olan inanç açıkça gözlemlenmektedir. Bu da kalem sahiplerinin birer Jön Türk veya sempatizan olduğunu akıllara getirmektedir. Nitekim şiirlerdeki "biz" ifadesi halk olarak algılanabileceği gibi, doğrudan cemiyet mensuplarına da yorulabilir. Bazı şiirlerde Enver, Niyazi, Kemal isimlerinin sıkça geçiyor olması da bu düşünceyi güçlendirir niteliktedir.

---

50 "Aza-yı Mebusana", *Mirat-ı Zaman,* 14 Eylül 1908, s. 8.

51 Yeni yepyeni.

52 Nail olma, şereflenme.

53 Kale gibi sağlamlaştırma.

54 En zalim, gaddar.

55 "Kıta-i Tarihiyye", *İslam,* 23 Kanun-ı sani 1909, s. 1.

56 "Nutk-ı Hümayun", *Mirat-ı Zaman,* 11 Kanun-ı sani 1908, s. 8.

B.5. Jön Türkler (Enver, Niyazi, Kemal, Mithat)

II. Meşrutiyet'in ilanında etkili olan bazı isimler ve onların öncülerine gazetelerde yayımlanan şiirlerde yer verilmesi bu dönem edebiyatı içinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önderlerinden olan ve kahramanlık, vatanseverlik gibi vasıflarıyla öne çıkan belli başlı isimler Enver Paşa ve Niyazi Bey'dir. Ayrıca o dönemde artık hayatta olmayan, ancak "ruh"larıyla devrin olaylarına manevî destek verdiklerine inanılan iki isim vardır: Namık Kemal ve Mithat Paşa.

Şiirlerde en çok adı geçen kişi, Enver Paşa'dır. *Sünûhât* gazetesinde yayımlanan imzasız şiirde Enver Paşa'nın ismi "*Gıbta-keş*[57] *nur-ı şafak Enverlere!/Hak ömürler versin ol serverlere"*[58] şeklindeki nakaratta geçmektedir. Onun "nurlu, çok ve pek parlak"[59] anlamına gelen isminden yola çıkılarak mübalağa yapılmış ve şafağın nurunun bile "Enver" gibi kişilere gıpta ettiği ifade edilmiştir.

Mirat-ı Zaman gazetesinin 28 Eylül 1908 tarihli nüshasında yayımlanan "Enver Bey Diyor ki"[60] başlıklı şiirde ise, Enver Paşa'nın ağzından yaptıkları sayılıp dökülerek bir kahraman profili çizilir. Askeriyle dağda gezen, aç susuz kalan ve tek emeli milleti uğruna mahvolmak olan Enver Paşa, "istibdadın cevval ateşiyle yanan vatanı"[61] kurtarmış ve halkın hürriyetini geri almıştır. Üstelik bütün bunları şöhret için yapmamıştır. O, ümmet ve devlet uğruna çalışmıştır:

Her ne hizmet eyledimse hepsi ümmet uğruna
Badema vaki olan sayimde devlet uğruna[62]

Şiirlerde Enver Paşa'nın ismine müstakil olarak yer verildiği gibi, Niyazi Bey'le birlikte de anılır. Daha doğrusu, Niyazi Bey'in ismi hiçbir zaman tek başına anılmaz. Mutlaka yanında Enver Paşa da zikredilir. *Sünûhât* gazetesinde Samih imzasıyla yayımlanan "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma" şiiri bunlardan biridir:

Osmanlılar bugün oldu muzaffer
Fethetti yeniden vatanı asker
Açtı mebuslara yolu süngüler
Yaşasın Niyazi yaşasın Enver[63]

Mehmet Reşad'ın tahta geçişi üzerine düşülen tarihte dahi Enver ve

57 Gıbta eden, imrenen.

58 "Neva-yı Zafer", *Sünûhât,* 24 Kanun-ı evvel 1908, s. 1.

59 Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat,* Ankara 2000, s. 226.

60 "Enver Bey Diyor ki", *Mirat-ı Zaman*, 28 Eylül 1908, s. 8.

61 "Enver Bey Diyor ki", *Mirat-ı Zaman,* 28 Eylül 1908, s. 8.

62 "Enver Bey Diyor ki", *Mirat-ı Zaman,* 28 Eylül 1908, s. 8.

63 Samih, "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3.

Niyazi isimlerine yer verilir. 1327 tarihinin düşüldüğü imzasız ve 5 beyitten oluşan şiirde bu iki İttihatçı şöyle resmedilir:

Geldi Enverle Niyazi bu iki merd dilîr

Burc-ı istibdada karşı ettiler harb ü cihad[64]

Enver ve Niyazi isimlerine bazı şiirlerde Kemal ve Mithat isimleri de katılmaktadır. Kemal'den muradın Namık Kemal olduğu, Mithat ile de Mithat Paşa'nın kastedildiği aşikardır. Namık Kemal ismi, daha çok "ruh-ı Kemal" şeklinde zikredilerek, onun şahsına duyulan ihtiram ve bugünleri görememesine duyulan hayıflanma dile getirilir:

Gökyüzünde şühedanın hayali

Alkışlıyor sanki ruh-ı Kemâli

Ah! Ölmeden görmeliydi bu hali

O kıymetli, muhterem vatanperveri[65]

Mirat-ı Zaman'da yayımlanan bir başka şiirde, haksızlığın ve zulmün yerle bir edilmesi sonucunda yaşanan mutluluğu ve yeni özgürlük ortamını şairin, mezarında dahi hissettiğine dair inanç belirtilir:

Bir hücumda sur-ı zulm ü cevri ettik pâymâl

Şüphe yoktur meşhedinde titredi ruh-ı (Kemâl)[66]

Namık Kemal gibi, Meşrutiyet'in ilanıyla gerçekleşen hürriyet ortamını yaşaması istenen bir diğer kişi, Mithat Paşa'dır:

Uyan Mithat uyan geldi zamanın

Tutsun dünyaları şöhret ü şanın

Sen bulun önünde şu mebusanın

Artık yaşa evladınla beraber[67]

Adı geçen isimlerin İttihatçı kimlikleri kadar Osmanlılıklarına da vurgu yapılır. O dönemin aydın kesiminde hâkim olan görüşe göre, ülkedeki bütün anlaşmazlıkların, ayrılıkçı düşüncelerin kaynağı istibdat idaresidir. Bu idare yıkıldığına göre, herşeyin normale dönmesi söz konusudur. Devletin bütün unsurlarının tekrar "Osmanlılık" ortak paydasında buluşmaları için hiçbir engel kalmamıştır. Bu sebeple, Kıbrıs gazetelerinde yayımlanan şiirlerde Osmanlılık düşüncesinin yardımcı fikir olarak tekrar edildiğini görmek mümkündür.

---

64 "Tarih-i Cülûs-ı Sultan Mehmet Han Hâmis Hazretleri", *Mirat-ı Zaman,* 24 Mayıs 1909, s. 8.

65 Samih, "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3.

66 "Hürriyet Şarkısı", *Mirat-ı Zaman,* 30 Teşrin-i sani 1908, s. 1.

67 Samih, "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3.

B.6. Osmanlılık Fikri

İngiliz idaresinde, ama Osmanlı tebasında olan Kıbrıs Türk aydınları kurtuluşun Osmanlılık fikri etrafında birleşmekte olduğunu düşünüyorlardı. Dolayısıyla 1908-1909 döneminde basına yansıyan edebî ve fikrî bütün manzum ve mensur eserlerde bu düşünce işlenmekte idi. Gazetelerde II. Meşrutiyet'in ilanıyla istibdada karşı zafer kazananın belirli bir zümre değil, yekpare Osmanlılar olduğu *"Osmanlılar bugün oldu muzaffer/ Fethetti yeniden vatanı asker"*[68] mısralarında olduğu gibi askere hitabeden çeşitli örneklerle vurgulanmıştır. Böylece Müslüman, Bulgar, Yahudi, Rum ve Arap yani *"Bilumum Osmanlılar medyun-ı şükrandır size"*[69] denilerek asker-millet bütünleşmesi ve "Osmanlılık fikri öne çıkarılmıştır. Ayrılıkçı Bulgarlara seslenilen bir şiirde *"Harb eden Bulgar ile Yunan değil/Asker-i Osmaniyan'dır ey sefil"*[70] diyerek birlik olmanın önemine vurgu yapılır ve Osmanlı askeri yüceltilir.

سنوحات

Sünuhat

Sonuç

II. Meşrutiyet'in ilanı Türk basınında müthiş bir gazete ve dergi enflasyonu yaşanmasına yol açar. Gerçi, söz konusu yayınların büyük çoğunluğu uzun soluklu olamasalar da, basında büyük bir hareketliliğin meydana geldiği ve özellikle edebiyat alanında belirli bir yükselişin tekrar başladığı kuşkusuz bir gerçektir. Bu durum, Kıbrıs'ta yayın organlarının çoğalması şeklinde değil ama yayınların zenginleşmesi biçiminde kendini gösterir. Kıbrıs Türkleri arasındaki Jön Türklerin gayretleriyle *İslam*, *Sünûhât* ve *Mirat-ı Zaman* ga-

68 Samih, "(Millî Güfte) Sevgili Vatanıma", *Sünûhât,* 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3.

69 *Mirat-ı Zaman,* 24 Ağustos 1908, s. 8.

70 "Bulgar'a", *Mirat-ı Zaman,* 15 Şubat 1909, s. 1.

zetelerinde birçok makale, haber ve şiir yayımlanır. İttihat ve Terakki Cemiyeti lehine belirli bir kamuoyu yaratıp onu canlı tutmayı amaçlayan yayınlar arasında şiirlerin rolü dikkati çekmektedir. Hamasi bir havada ve yer yer Osmanlı Türkçesinden konuşma diline kayan dil çeşitliliği içindeki şiirlerin büyük çoğunluğu isimsiz ve imzasız yayımlanmıştır. Ancak o dönemde, gazete sahipleri ve/veya başyazarları hemen bütün yazıları kendileri kaleme almaktadırlar. Bu sebeple, söz konusu şiirleri kimin ya da kimlerin yazdığına dair tahmin yürütmek kolaylaşmaktadır.

Özellikle 1908-1909 dönemini kapsayan yaklaşık bir yıllık dönemde, Kıbrıs Türk gazetelerinde idareci, paşa, sansürcü ve hafiye gibi istibdat düzenini temsil eden kişileri yerden yere vuran, Kanun-i Esasi'yi ve Mebusan Meclisi'ni yücelten şiirler kaleme alınmış, hürriyet coşkusuyla dolu sevinçli mısralara yer verilmiştir. Böylece halkın yaşadığı bütün bu mutlulukları İttihat ve Terakki Cemiyeti ve onun kahramanları Enver Paşa ile Niyazi Bey'e borçlu olduğu mesajı ön plana çıkarılmıştır.

Kıbrıs Türk edebiyatında çok önemli bir yere sahip olan Kaytazzade Mehmet Nâzım tarafından yazılmış II. Meşrutiyet konulu şiirlerde, estetik değerlerin önemsendiğini, belirli bir lirizmin yakalandığını ifade etmekle birlikte, bu çalışmada ele alınan şiirlerin tamamını yapısal açıdan tahlil edip edebî kıymetleri konusunda bir yargıya varmaktan özellikle kaçınılmıştır. Çünkü tarihî bir olay üzerine gazetelerde yayımlanan söz konusu şiirler, estetik gayeleri ön plana çıkarmadan faydacı bir amaçla okuyucuya ulaştırılmıştır. Böylece II. Meşrutiyet'le gelen özgürlük ortamı kulllanılarak, eskinin hicvedilmesi yeninin övülmesi sağlanmıştır.

Kaynakça

A-Arşiv Belgesi:

(BOA, İrade-i Husûsi, tarih 1315. Ra. 10, Vesika no. 116.)

B-Gazeteler:

İslam, 1909

Mirat-ı Zaman, 1908-1909

Sünûhât, 1908-1909

*The Cyprus Gazette***,** 21 Şubat 1908

C-Kitaplar:

Andı, Fatih, *Edebiyat Araştırmaları I*, Kitabevi Yayınevi, İstanbul 2000.

Yalçın, Alemdar, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

Çetişli Ismail, ÇETİN Nurullah, DOĞAN Abide *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

D-Makaleler:

Demiryürek, Mehmet, "Kıbrıs Türk Basını ve Osmanlı Hükûmetleri

I", *Atatürk Yolu dergisi,* Kasım 2000.

Demiryürek, Mehmet, "II. Meşrutiyet'in İlânının Kıbrıs Türk Basınına Yansımaları (Temmuz 1908- Aralık 1909)", Jön Türk Devriminin 100. Yılı Kongresi, Mayıs 2008 (Henüz basılmamıştır.)

Demiryürek, Meral, "1897 Türk-Yunan Savaşı'nın Servet-i Fünun ve Kokonoz-Akbaba Gazetelerine Yansımaları", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları dergisi*, Güz 2007.

Demiryürek, Meral, (2008), "Kıbrıs Türk Tiyatro Tarihinden: Safa Yahut Netice-i İbtila", III. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı (Henüz basılmamıştır.)

Yaşın, Özker, "Beliğ Paşa'nın Tiyatro Merakı", *Benim Kıbrısım*, Mayıs 2000.

Kûfi, Erol, "Beliğ Paşa Konağı ve Kıbrıs'ta Tiyatro", *Benim Kıbrısım,* Eylül 2000.

EKLER
ŞİİRLERDEN ÖRNEKLER:

1-KITA-İ TARİHİYYE

Geri aldık bi-izn-i Allah (Kanun-ı Esasi)yi
Ki müceddedinle[71] olduk mazhar[72]-ı tahsini[73] dünyanın
Dedim tarihini bir düştü ol bir daha düşmez
Açıldı meclis-i millet kapandı çeşm-i a'dânın[74]
(*İslam*, 23 Kanun-ı sani 1909, s. 1)

2-(MİLLİ GÜFTE) SEVGİLİ VATANIMA

Osmanlılar bugün oldu muzaffer
Fethetti yeniden vatanı asker
Açtı mebuslara yolu süngüler
Yaşasın Niyazi yaşasın Enver
Al bayraklar bulutları sarıyor
Şenliğimiz asmana var büyür
Mazlumlara zalimler yalvarıyor

71 Yeni yepyeni.

72 Nail olma, şereflenme.

73 Kale gibi sağlamlaştırma.

74 En zalim, gaddar.

Hey Allahım! Bu nasıl ruz-ı mahşer

Gökyüzünde şühedanın hayali
Alkışlıyor sanki ruh-ı Kemâli
Ah! Ölmeden görmeliydi bu hali
O kıymetli, muhterem vatanperveri

Uyan Mithat uyan geldi zamanın
Tutsun dünyaları şöhret ü şanın
Sen bulun önünde şu mebusanın
Artık yaşa evladınla beraber SAMİH
(*Sünûhât*, 1 Kanun-ı sani 1909, s. 3)

3-ENVER BEY DİYOR Kİ:
Her ne hizmet eyledimse hepsi ümmet uğruna
Badema vaki olan sayimde devlet uğruna

Askerimle dağda gezdim inde yattım aç susuz
Hep bu mazlum-ı ümmete bahş-ı adalet uğruna

Kimseden bu yolda bir medh ü sitayiş istemem
Yapmadım bu hizmeti ben çünkü şöhret uğruna

Hizmet-i mürûrumu ancak benim Allah bilir
Terk-i cana hazırım her dem sadakat uğruna

Saye-i millette ihrâz[75] eyledim bu rütbeyi
Hizmetim kafi değil tahdîs nimet uğruna

Bu vücudu müstebiddir nimetiyle besleyen
Mahvolup gitse ne cismim o millet uğruna

Ateş-i cevval-i istibdad ile yanmış vatan
Ben nasıl uğraşamam itfaya selamet uğruna

Ben neler çektim neler bu yolda ey ihvan-ı din
Mahv-ı istibdad ile vaz'-ı müsavat uğruna

75 Alma, kazanma.

Bunca evlat-ı güzin ey vatan mahvoldular
Her biri bi-asl olan cürüm ve kabahat uğruna

Avn[76]-ı Hakla sa'y edip aldık geri hürriyeti
Gayret ettik daima neşr-i adalet uğruna
(*Mirat- Zaman*, 28 Eylül 1908, s.8)

4- ...Asaletlû vali hazretlerinin nutkunu müteakip mektep talebesi evvelce talim ettikleri ber vech-i zir hürriyet şarkısını okumuşlardır:

Kalkın ey vatandaşlar
Sevinelim kardaşlar
İşte bu bir meserret
Yaşasın Osmanlılar
Yaşasın hürriyet, adalet, müsavat
Yaşasın vatan
Dökülürken kanımız
Kurtuldu vatanımız
Hürriyeti alana
Feda olsun canımız
Yaşasın hürriyet, adalet, müsavat
Yaşasın millet
Geceler hep parlıyor
Osmanlılar yaşıyor
Söyleyelim kardaşlar
Hafiyeler çatlıyor
Yaşasın hürriyet, adalet, müsavat
Yaşasın ordu
Pür-ihsan etti Hudâ
Ne rüyadır ne hulya
Söyleyelim kardaşlar
Vatan millet bin yaşa
Yaşasın hürriyet, yaşasın Niyazi
Yaşasın Enver

Bu şarkı dahi huzzar tarafından manidar ve derin bir sükunetle dinlendikten sonra akşam ezanı raddelerinde davetlilere çaylar ikram edilerek cemiyete nihayet verilmiştir.

(*Mirat-ı Zaman*, 25 Kanun-ı sani 1908, s. 3)

76 Yardım.

Osmanlı Merkez-Taşra İlişkisinde Yerel Hanedanlara Bir Örnek: Rişvanzâdeler

Jülide AKYÜZ*

Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyılı devlet-taşra arasındaki ilişkiler bağlamında *adem-i merkeziyet* yaklaşımıyla değerlendirilmektedir. Yine Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyılı az bilinen ve az çalışılmış bir dönem olarak kabul edilmektedir. Genellikle *çöküş* ya da *geçiş* dönemi olarak adlandırılan 17. ve 18. yüzyıllar son zamanlarda -özellikle 18. yüzyıl- devletin malî sistemdeki değişiklilikleri açısından ele alınmaktadır. Yönetimde *desentralizasyon*a bağlı olarak yerel ailelerin ortaya çıkışı, mali yapıda *malikane* sisteminin ömür boyu verilmesi devlete sıkıntı yaratan uygulamalardır. Çöküşün ve adem-i merkeziyetçiliğin en bariz işareti malikane sisteminin yaygınlaşmasıdır. Bu süreçte *vergi toplama* hakkını elde edenler güçlü yerel aileler olmuştur. Bu ailelerin hangi kanalları kullanarak bu hakkı elde ettikleri, devlet-taşra arasındaki ilişkilerde oynadıkları rol, *yönetici* sınıf olarak algılanmaları ya da algılanmamaları gibi sorular bu aileleri tanıma çalışmalarının sonucunda ortaya çıkabilir.

Musul örneğinden hareketle Osmanlı devlet ve taşra toplumunu inceleyen Dina Rızk Khoury kaynakların dağıtılması ve tahsisinde büyük bir güç olan devletin bu güç sayesinde toplumsal tabakalaşmayı etkilediğini, bunu siyasette uygulama ve biçimlendirme gücüne sahip olduğunu vurgulamaktadır.[1] Yazar özellikle *iltizam* sisteminin ve özel mülkiyet haklarının yaygınlaştırılmasıyla devletin taşra toplumuna borçlanarak bu grupların büyük çoğunluğunun Osmanlı sistemine dahil olduğunu savunmaktadır. Devlet yine hem siyasî yöneticileri belirlemekte hem de ekonomi kaynaklarını dağıtmaktadır. Araştırmacı, bu durumun sadece Musul'a özgü koşulları hesaba katarak olamayacağını, imparatorluğun diğer bölgeleri için de benzer çalışmalar yapılarak adem-i merkezileşme modelinin yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ilave etmektedir.[2]

---

* Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü, julakyuz@hotmail.com

1 Dına Rızk Khoury, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Taşra Toplumu Musul, 1540-1834,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2003, s. 7.

2 Khoury, *Devlet ve Taşra Toplumu…,* s. 11.

Osmanlı Devleti'nin merkeziyetçiliğini olumsuz etkileyen sistemlerden biri de *ayanlık*tır. Ayanlar üzerine yapılan çalışmalarda genel olarak ayanlara güç ve servet veren kaynaklar üzerinde durulmuştur. Kaynaklardan biri dış talepler sonucunda yoğunluk kazanan ve *çiftlik*lerde yapılan geniş çapta zirai üretim olarak ifade olunmuştur.[3] Ancak, yerel ailelere bu kudreti veren esas kaynağın mukataa ve malikane sistemi olduğu yönünde çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan biri Manisa bölgesinde uzun yıllar etkili olan Karaosmanoğulları hakkında yapılan çalışmadır. Karaosmanoğulları Ailesi önce 1743'de Saruhan mütesellimliğini ele geçirmiş, zamanla çok etkin bir güç haline gelmiştir. Aile hem iltizam uygulaması hem de çiftlikler kurma yoluyla bu gücü sağlamıştır. [4]

Osmanlı Devleti'nde yeni mali kaynaklara işlerlik kazandırılması mukataalaşma sürecine hız kazandırmıştır. Eski tımar sistemi uygulamasından çıkılarak daha önce tımar sistemi içerisinde vergilendirilen arazilerin "mukataa" olarak yeniden ve daha karlı satışlar olarak hazineye kazandırılması ile mümkün olacaktı. Daha karlı mukataa satışları, daha güçlü hazine ve daha donanımlı ordu anlamına gelmekteydi. Bu konuda Ayıntab Livasından bir örnek verilebilir. Divan-ı hümayun katibi ve daha evvel Halep hazinesinde baş mukataacılık görevinde bulunan hal-i hazırda arz katibi Mustafa Efendi ve Ayntab ayanından katip Mehmed Çelebi Halep divanına baş vurarak Kirli, Keselik ve Zendeganlu mezralarında kendi mülkü olan bağları olduğunu, civardaki köylerin *şimdiki halde ekser kuranın reayası perakende ve perişan olmağla* boşalmış olması nedeniyle miriye ait bu arazilerin harabeye dönmemesi için *miriye dahi çünden nesne aid olmamağın* kendi mülkleri ile birlikte bunları da ekmeye ve tımar etmeye niyetli olduklarını bildirmişlerdir. Tahrir defterlerinde 950 akçe ile vergilendirilen topraklar üç yıllığına her yılı için 2.850 akçeyi "sal be sal", yani yıldan yıla Halep hazinesine ber vech-i mukataa şeklinde ödemek üzere ve hal-i hazırda boş olan arazinin daha sonra buraya gelip eski sahipleri olduklarını iddia edenlere karşı devlet tarafından onlara verilmeyeceğine dair güvence ile söz konusu şahıslara verilmiştir.[5]

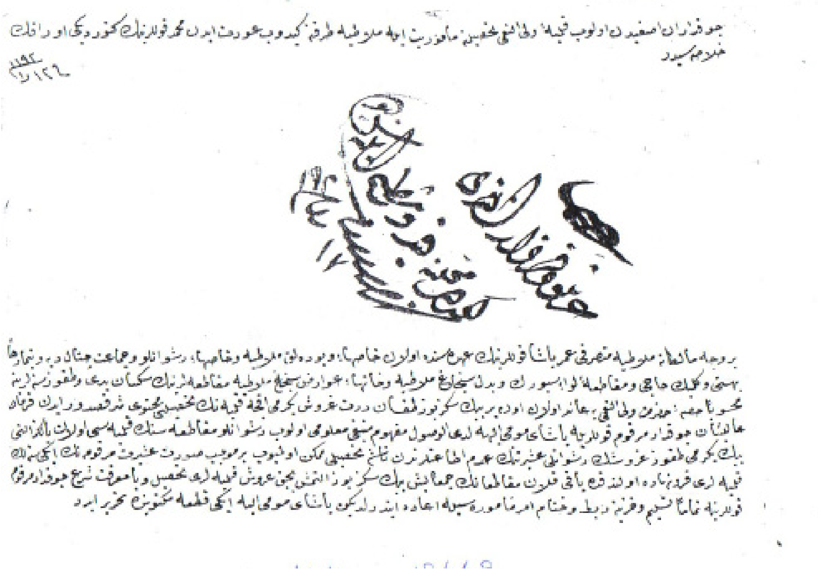
Malikâne sistemini inceleyen bir araştırmada Malatya Voyvodalığı hakkında bilgiler bulunmaktadır. Söz konusu çalışmaya göre 18. yüzyıl başlarında Malatya Sancağı havas-ı hümayuna ait vergi gelirlerinin tevcihi, nezaret ve tahsilatı ve ortaya çıkışı voyvodalık kurumuyla yürütülmekteydi.[6] 1695'den itibaren otuz aylık süreçte Malatya Voyvodalığından satılan malikâneler şu yerlerdir; Akçadağ, Arguvan, Behinsi, Canibişehr, Cubas, Darende, Gerger,

3 Halil İnalcık, "The Emergence Of Big Farms, Çiftliks: State, Landlords And Tenants", *Collection Turcica III,* Paris 1983, s. 105-126.

4 Yuzo Nagata, *Tarihte Ayanlar Karaosmanoğulları Üzerinde Bir İnceleme*, TTK Yayınları, Ankara 1997, s. 7.

5 *Gaziantep Şer'iye Sicilleri*, 10, s. 6.

6 Erol Özvar, *Osmanlı Maliyesinde Malikane Uygulaması*, Kitabevi, İstanbul 2003, s. 127.



BOA-Cevdet Maliye 19668

Kahta, Kasaba, Keysun, Malatya, Viranşehir, Muşar, Pağnik, Taşili, İçil, Erkenek, Gölbaşı.[7] Araştırmada malikâne deruhde edenlerin profili ile ilgili bilgiler de mevcuttur. Buna göre malikâne deruhde eden askerî zümre mensupları ile herhangi bir ünvana rastlanmayan sivil zümre malikânecilerin sayısının birbirine çok yakın olduğu ifade olunmaktadır.[8]

Bu çalışmada Malatya merkez olmak üzere oldukça geniş bir alana yayılan Rişvan aşiretine mensup bireylerin devletin temsilcisi olmaları üzerinde durulacaktır. Yerel ve güçlü bir aile olan Rişvanlar kimdir? Rişvan aşireti göçebe bir aşiret olarak 16. yüzyılda Malatya-Maraş arasındaki bölgede yaylayıp kışlamakta idi. Bu dönemde aşiret bağlı cemaat sayısı 15 iken daha sonraki yüzyıllarda aşiretin büyümesine paralel şekilde cemaat sayıları atmış ve bulundukları bölgelerden Anadolu'nun değişik yerlerine ve hatta Rumeli'ne kadar yayılmışlardır.[9]

Malatya Osmanlı klasik dönemi buyunca Rişvan aşireti mensupları için önemli bir yerleşim alanı olmuştur. 16. yüzyılda Malatya sancağı dahilindeki köyler ve mezralar Rişvan aşireti tarafından ziraat olunmuştur. Güni Kenar Köyü yakınlarındaki Kozkenar Mezrası, Aceb Köyü yakınındaki Hartut Mezrası ve İncürlü Mezrasında Rişvan aşireti mensupları ziraatla uğraşmakta ve işledikleri alan karşılığında *resm-i zemin, harac-ı bağat* ve *asiyab*'dan müteşekkil toplam 1.800 akçe vergi ödemekteydiler.[10]

7 Özvar, *Malikane Uygulaması*, s. 128.

8 Özvar, *Malikane Uygulaması,* s. 129.

9 Faruk Söylemez, "Rişvan Aşireti'nin Cemaat, Şahıs ve Yer Adları Üzerine Bir Değerlendirme", *F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Elazığ 2002, Sayı: 12, s. 39-52.

10 Refet Yinanç, Mesut Elibüyük, *Kanuni Devri Malatya Tahrir Defteri (1560),*

Yine Ağca Mezra yakınlarındaki Korkmaz Mezrası *hass-ı şahi* statüsünde değirmen vergisiyle birlikte 1.800 akçelik vergi geliri maktu olarak Rişvan aşiretinden Hamza Ağa'ya aittir. Güni Kenar Köyü ile birlikte Günez ve Güllük Mezraları da Rişvan veya Avsan taifesinin mütemekkin oldukları ve aynı zamanda ziraat ettikleri yerler olarak bilinmektedir. Bu faaliyetleri neticesinde devlete 3.000 akçe vergi ödemekteydiler.[11] Aşiret yine Karakaya Köyü Ali Taş Mezrasında ve Teroş Turali Burcu Mezrasında, Gemrük Köyü Çakal Mezrasında, Kuyucak Köyü Gül Baharı Mezrasında, Teroş'a bağlı Babek Mezrası Keferkeros ve Kuyucak Mezralarında, Maloğlu Mezrası yakınında Akpınar Mezrasında ve Babilge Köyü Zurna Mezrasında *resm-i zemin* ödemek şartıyla ziraat yapmaktaydılar.[12]

18. yüzyılda aşiretin Halep dışında Bozok Sancağı'na bağlı Sivas'ta da yayladığı görülmektedir. Ramazan 1201/Haziran 1786'da Sivas Valisi veziri ve dergah-ı mualla kapucubaşlarından Bozok Mutasarrıfı Cabbarzâde Mir Süleyman'a hitaben gönderilen emirde Bozok Sancağında yaylaya çıkan Rişvan aşireti mensuplarından 1198-1200/1783-1785 senelerine ait olmak üzere mirî için toplam 40.187 kuruş olan vergilerinin toplanarak hazineye gönderilmesi istenmekteydi.[13] 1766'da bölgeyi gezen Niebuhr aşiretin 12.000 çadırlık olduğunu kaydetmiştir.[14]

Yukarıda bahsedilen bölgeler Rişvan aşiretinin toprağa dayalı bir yaşam tarzına sahip olduklarını, geniş bir alanı yaylak kışlak olarak kullandıklarını göstermektedir. Ancak, aşiretin zaman içerisinde siyasî güç ve nüfuzlarını kullanarak devlet ile olan ilişkilerinde ilerleme kaydettikleri ve bölgede devleti temsil eder bir konuma geldikleri görülmektedir. Yaylamak-kışlamak, toprağı ekip biçmek dışında artık yerel anlamda bulundukları bölgelerin yöneticileri olmuşlardır. Rişvan ailesi hangi kanalları kullanarak devlet görevlisi konumuna gelmişlerdir. Önce yönetici olup malikane uygulamasına mı dahil oldular ya da malikane sisteminin avantajlarıyla mı yönetici oldular? Aslında hangisi önce olursa olsun ikisi de birbiriyle içli dışlıdır. Önemli olan bu sistem içerisine dahil olmalarıdır. Yönetici olmak, vergi toplamak, devleti reaya karşısında temsil etmek, nüfuz sahibi olmak Rişvan ailesine devlet tarafından tanınan imtiyazlardır.

Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyıldaki iç problemlerinin temelinde isyanlar yatmaktadır. Bu isyanları inceleyen araştırmasında Karen Barkey bu

Ankara 1983, s. 337.

11 Yinanç, Elibüyük, *Malatya,* s. 340, 356, 357.

12 Yinanç, Elibüyük, *Malatya*, s. 413, 415, 421, 422, 423, 426.; Ayrıca, Til Mezrasından resm-i zemin ve asiyab ile birlikte 1.250 akçe, Zerni Köyünden 775,"… Ve Rişvan taifesinin yaylağı ve kışlağı kaza-i mezburda vaki olmağla kadimden bacları alunmayub ancak resim-i yaylakları alınurmış. Haliya dahi ala hale ibka olundı."

13 Cevdet Maliye, No: 30485.

14 Yusuf Halaçoğlu, *XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskan Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi*, TTK Yayınları, Ankara 1991, s. 112.

duruma bir devlet merkezileşmesi olarak yaklaşmaktadır. Bu yaklaşımın temelinde devletin asileri paralı asker şeklinde kullanarak askeri amaçlarına hizmet ettirdiği düşüncesi yatmaktadır. Osmanlı Devleti isyancılara bir takım unvanlar ve görevler bahşederek merkezi yönetime dahil etmiştir.[15] Bu durumda Osmanlı Devleti'ne isyan etmeyen Rişvan ailesinin de merkezileştiği düşünülebilir mi? Devletin temel hedefi mekanı kontrol etmek olarak düşünmek mümkün gibi görünüyor. Bu sayede yerel ve güçlü bir aile isyan etmeden devlet saflarına katılmış, devlet adına bir takım icraatlarda bulunmuştur. Ancak hemen ailenin özellikle reayaya yapılan olumsuzluklarda yine devlet tarafından cezalandırıldığını belirtmek gerekir.

Osmanlı Devleti'nin ekonomi sistemi temelde *provizyonist* (geçimlik) ekonomiye dayanmaktaydı. Bu sistemin özü gelirin gideri dengelemesi gibi basit bir kuram ile açıklanabilir. Osmanlı ekonomisi gelişen enflasyon hareketleri ve siyasî istikrarsızlık dönemlerinde can simidi olarak mukataa satışlarına bel bağlamıştı. Zamanla malikânelere dönüşen mukataalar daha sonra tasarruf eden şahıslara *ömür boyu* olarak verilmiştir.[16] Yerel anlamda bulundukları bölgelerde etkili olan aileler bu uygulamanın en aktifleri haline geldiler. Bu ailelerden biri de Rişvan ailesidir. Siyasî gücü ellerinde bulunduran Rişvan aşireti mensupları etki sahalarında yer alan mukataalara malikâne tarzında sahip olmuşlardır. Yerel Hanedan denilebilecek bu aile idarî, askerî ve malî kimlikleri ve yetkileri ellerine aldıktan sonra devlet adına topladığı vergi gelirlerini yine devletin diğer görevlilerine ve askerlerine devlet adına ödeyen kişiler olmuşlardır. Aile üyelerinin Malatya Voyvodalığı, Rişvan ve Çataltepe Cemaatlerinin hassa vergileri, Behisni ve Hacı Gemlik kazalarının tımar vergileri, Siverek ve Malatya Sancakları mukataaları ile Malatya avarız mukataaları gibi muhtelif mukataaları tasarruf ettikleri anlaşılmaktadır.[17]

18. yüzyılda Malatya Sancağı malikane şeklinde yönetilmekteydi. 1716'da *hasha-i bedel-i sancak-i liva-i Malatya mukataası* Rişvanzâde Mehmed üzerinden şekavet yaptığı için alınmış, 1718'de Hasan adlı şahsa iltizamen verilmiştir. Yıllık 22 yük (2.200.000) akçe bedel ve 7.754 akçe mâli olan mukataa 2.500 kuruş muaccele ile Hasan'ın tasarrufuna bırakılmıştır.[18] Hasan sadece mukataayı der-uhde etmekle kalmamış, kendisine klasik dönemdeki *örf* mensuplarının sahip olduğu haklar da verilmiştir.[19]

---

15 Karen Barkey, *Eşkıyalar ve Devlet Osmanlı Tarzı Devlet Merkezileşmesi*, Çeviren: Zeynep Altok, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1994.

16 Mehmet Genç, "Osmanlı Maliyesinde Malikane Sistemi", *Türkiye İktisat Tarihi Semineri*, Ankara 1975, s. 232.

17 Cevdet Maliye, No: 19668. "…Ber vech-i malikane Malatya mutasarrıfı Ömer Paşa kullarının uhdesinde olan hazine-i voyvodalık-ı Malatya ve hasha-i Rişvanlu ve cemaat-i Çataltepe ve tımarha-i Behisni ve Gemlik Hacı ve mukataa-i liva-i Siverek ve bedel-i sancağı Malatya ve hasha-i avarız-ı sancağı Malatya mukataalarının…."

18 Eftal Batmaz, "İltizam Sisteminin XVIII. Yüzyıldaki Boyutları", *A. Ü DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi*/XVIII, S: 29, s. 45.

19 Batmaz, "İltizam Sisteminin….", s. 46.

Sivas Eyaleti kadılarına ve ayanlarına 1137/1724'te gönderilen hükümde Sivas Eyaleti'ne mutasarrıf olan Rişvanzâde'nin kapu halkı ve yarar adamları ile seferde olduğu ve eyalete tahmil olunan 66 kese *imdad-ı seferiyye*nin tahsilinin derhal teslim ve eda olunması bildirilmektedir.[20] Malatya ve Çorum Sancaklarına ber-vech-i arpalık mutasarrıf olan Ömer Paşa'dan 1139/1726'da Belgrad Valisi ve Isfahan ser-askeri Vezir Ahmed Paşa için 500 nefer yarar ve güzide kapu halkı ile 1000 nefer levend istenmektedir. Acilen on güne dek talep olunan askerlerin toplanması ve bu konuda her hangi bir gecikmenin hoş karşılanmayacağı bildirilmiştir.[21]

Rişvanzâdeler ahali arasında zulm ile bilinen kimseler olarak merkezleri Malatya Sancağıdır. Ailenin zulm ve taaddisine uğrayan ahali İstanbul'a kadar giderek durumu bildirmişlerdir. 1153/1740'da Malatya Sancağı mutasarrıfı Seyyid Mehmed Paşa'nın vefatından sonra mukataayı kimin der-uhde edeceği sorun olmuştur. Mukataanın Paşa'nın evladına verilip verilmeyeceği hususu reayaya zulüm yapan birine mukataanın tefvizi kanuna aykırı olduğu açıklamasıyla ber taraf edilmiş ve Yeniçeri Ağası İbrahim Ağa'ya tevcih olunmuştur.[22]

Rişvan aşireti mensupları beylerbeyi statüsüyle de görev yapmışlardır. Bunlardan biri olan Adana Beylerbeyi Rişvanzâde Süleyman Paşa'ya hitaben 1155/1742'de yazılan ferman Rişvanzâdelerin hakimiyet alanlarına da vurgu yapmaktadır; Süleyman Paşa Adana Beylerbeyidir, kardeşi Abdurrahman Bey ber vech-i iştirak Malatya Voyvodası ve Süleyman Paşa'nın babası Mehmed Paşa ise Malatya Sancağı Mukataasını der-uhde etmektedir. Yine belgeden Seyyid Mehmed Paşa ve Abdurrahman Bey'in müştereken hem Malatya Sancağında, hem de Ayıntab Sancağında avarız ve bedel-i nüzül vergileri topladıkları anlaşılmaktadır.[23]

1154 C.ahir/Ağustos 1741'de Kayseri Kadısı, Kayseri mütesellimi ve İstanbul'dan tayin olunan görevliye hitaben yazılan hükümde Rişvanzâde Yusuf'un Aydın muhassılı müteveffa Bolad Ahmed Paşa'nın Menteşe Sancağı mütesellimi olduğu anlaşılmaktadır. Belgede 149/150 seneleri Menteşe Sancağı avarız ve nüzülü, imdad-ı seferiyyesi ve mekkari bedeliyyesi akçelerinden hazine defterlerine kaydolan 12.411,5 kuruşun Hanya ve Erzurum kalelerinde muhafızlık yapan dergâh-ı mualla yeniçerilerinin mevaciblerine tahsis kılınacağı bildirilmektedir. Bunları toplamakla mükellef Rişvanzâde Yusuf

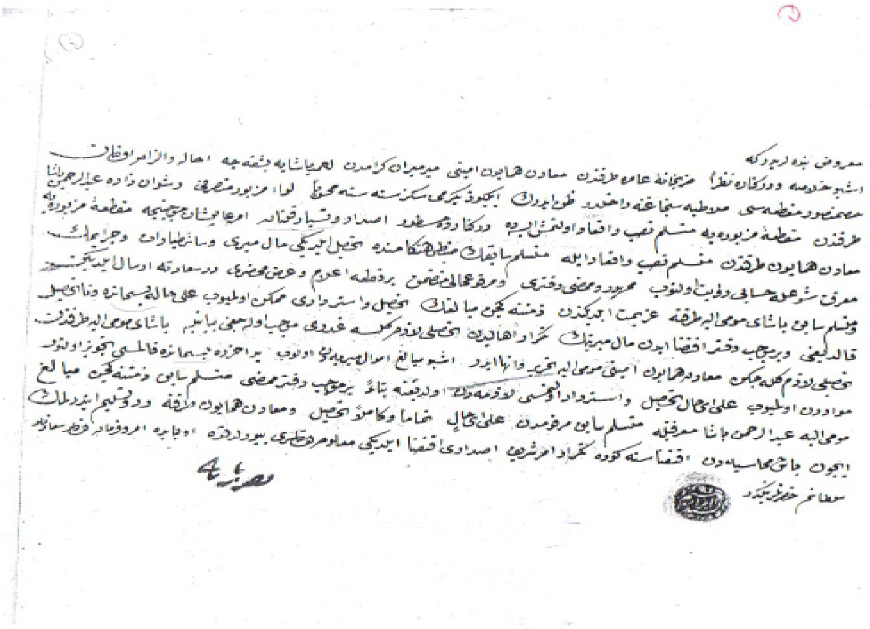
---

20 Cevdet Maliye, No: 26742.

21 Mühimme Defteri, No: 134/25.

22 Cevdet Maliye, No: 10032.; "………öyle zulm ve taaddi ile maruf olanların birine mukataa tefvizi hilaf-ı kanun olmağla min ba'd onlara verilmeyüb ağa-yı muma ileyhe tevcih ve tefviz olunmağa izn-i hümayun-ı cihandari erzani ve cari buyurulmağın imdi mukataat-ı mezbure bundan böyle müteveffanın evlad ve akrabasından bir ferde verilmemek der-kenara gelür ise kaydı der-kenar dahi olunmamak vechleriçün mahalline kayd ve şerh verilmek….."

23 Cevdet Maliye, No: 5396-1.



BOA-Cevdet Maliye 18592

meblağla birlikte Aydın ve Teke yöresinden kaçmış, Kayseri civarında sakin olduğu anlaşıldığından orada bulunan görevlilere söz konusu meblağın kendisinden tahsil edilmesi, itiraz ederse de İstanbul'a gönderilmesi istenmiştir.[24]

1155/1742'de Rişvanzâde Süleyman Paşa serhat kalelerinin muhafazası ile yükümlü dergâh-ı mualla yeniçerilerine 59.474 kuruş tutan maaşlarını vermekten imtina etmiştir. Süleyman Paşa paranın kendisinde olmadığını, babası Seyyid Mehmed Paşa ile kardeşi Abdurrahman Bey'in zimmetlerinde olduğunu belirterek onların ödemek zorunda olduğunu iddia etmiştir. Buna rağmen, pay-i tahttan gelen emirde gereken tahkikatın yapıldığı ve parayı babası ve kardeşlerinin değil bizzat kendisinin ödemek zorunda olduğu bildirilmiştir. [25]

---

24 Cevdet Maliye, No: 31146.; "……..hala Kayseriyye canibinde sakin olduğu sahihan haber verilmekle meblağ-ı mezbur ala eyy-i hal kendüsünden tahsil ve eger edasında inad ve muhalefet sadedinde olur ise der-saadetime ihzar etdirilmek fermanım olmağın….."

25 Cevdet Maliye, No: 5396-1. "... dergah-ı muallam yeniçerilerinin 59.474 kuruşluk havaleleri henüz eda olunmağın ocak tarafından kabzına memur salyaneci çavuşlar meblağ-ı merkumu senden talep eylediklerinde bu havaleler benim zimmetimde değildir ve babam Mehmed Paşa'nın ve karındaşlarımın zimmetindedir deyü cevap irad idüp ve baban ile karındaşlarından talep eylediğimizde onlar dahi bu akçeler bizlerin zimmetlerinde kalmamışdır Süleyman Paşanın zimmetinde kalmışdır deyü taallül ve irad eylediklerine binaen müddet-i medideden berü tahsilleri kabil olmayub sebeb-i tahrir hükümleri gerüye gelmekle hazine-i amirem defterleri tetebbu ve istifa olundukta maru'z-zikr havalenin mecmu'-ı sahihi zimmetlerin olduğundan gayr-i emval-i mezkurenin ekserisi senin zimmetine geçtiği erbab-ı vukufun mütehakkık

Devletin gönderdiği emrin uygulanmadığı anlaşılmaktadır. Aynı tarihte ve belgenin ikinci sayfasında Süleyman Paşa'nın babası Rişvanzâde Seyyid Mehmed Paşa'ya yazılan fermanda aynı ifadeler kullanılmış, bu kez yeniçerilerin ve top arabacıların mevaciplerini, zahire ve çuka bahalarını karşılamak üzere tahsil olunamayan 59.474 kuruşun bizzat Seyyid Mehmed Paşa tarafından ödenmesi istenmiştir. Devlet yükümlü olunan paranın ödenmemesi durumunda Mehmed Paşa'nın malikane ve beylerbeyliğinin elinden alınacağını, gelirlerine, bütün mal ve eşyasına mîrî tarafından el konulacağını da açıkça bildirmektedir.[26]

Rişvanzâde Seyyid Mehmed Paşa Safer 1158/Mart 1745'de Malatya Sancağına ber vech-i malikane şeklinde tasarruf etmektedir. Söz konusu belge merkezî hükümet ile Rişvanzâdeler arasında yaşanan 1155, 56, 57/1742-43-44 yıllarına ait *cebelü bedeliyelerinin ve avarız kalemiyelerinin* ödenmesi konusundaki sıkıntıyı ifade etmektedir. Toplam 17.317,5 kuruş tutan bu miktarın şimdiye kadar çok az bir kısmı ödenmiş olduğundan en kısa sürede bu miktarın tamamının ödenmesi istenmekteydi. Aynı belgede Erzurum taraflarında olan yeniçeri maaşlarının karşılanması amacıyla Rişvan mukataasından 4.100 kuruş gönderilmesi de istenmiştir.[27]

1171/1757-58'de Malatya Voyvodalığı Mukataası Rişvanzâde ailesinden alınmıştır. Mukataa reayası Rişvan ailesine mensup paşanın kendilerine mezalim ve taadiyat yaptığından şikayet etmiştir. Bunun üzerine merkez *mukataa-i hasha-i Malatya ve tevabiha*yı Mart evvelinde Rişvanzâdeganların ellerinden almaya karar vermiştir. Mukataanın nısf hissesi 5.000 kuruş muaccele ile Süleyman Paşa, diğer nısfı yine 5.000 kuruş muaccele ile Abdurrahman Bey'e aittir. Mukataanın yarı hissesi iki Rişvan'a aittir. Diğer yarısının kimlere ait olduğu bilinmemektedir. Ancak, belgeden diğer hissedarların mukataa üzerindeki haklarından mukataa şartlarına göre ref olunacağı anlaşılmaktadır. Mukataanın yarısı 10.000 kuruş muaccele ile Belgrad muhafızı Vezir İbrahim Paşa ve diğer yarısı ise Elhac Ebubekir Ağa, Mehmed Said Efendi ve Abdullah Şefik Ağalara deruhde olunmuş, mukataanın muaccelesi hazineye teslim kılınmıştır.[28]

---

ve zahir olduğu ecilden zikr olunan 59.474 guruş yeniçeri havalatının senden tahsil olunması..."

26 Cevdet Maliye, No: 5396-2.; "...şöyleki bu eksiği yed-i vazla dahi inada taallül ve muhalefet ve beyhude inad gadr ve illet eyleyecek ihtimalin olur ise malikânen ve mir-miranlığın ref ve mecmu emval ve eşyan zabt olunduktan sonra hakkında aher gûne muamele rü'yet zuhura geleceği mukarrer..."

27 Cevdet Maliye, No: 19241.

28 Cevdet Maliye, No: 21737.; ".......Rişvanzâdelerin zulm ve taaddilerine binaen sadır olan ferman-ı alileri ile ref'leri......Malatya Voyvodalığı Mukataatı bi'd-defaat beyne'n-nas müzayede ve ba'de'l-ınkıtai'r-rağbe on bin guruş muaccele ile nısfı halen Belgrad muhafızı vezir-i mükerrem saadetlü İbrahim Paşa ve nısf-ı aheri birer rub' olmak vechiyle El-Hac Ebubekir Ağa ile Mehmed Said Efendi ve Abdullah Şefik Ağa üzerinde karar ve taliban-ı aheri keff-i yed etmekle sadır olan ferman-ı ali mucebince muaccele-yi mezkuresi teslim-i hazine-i amire olunmağın......"

Ramazan 1175/1762-63'de Rişvan ve tevabi mukataasının yarım hissesi Mısır Valisi Vezir Ebubekir Paşa'nın, yarım hissesi ise Aydın muhassılı Vezir Hüseyin Paşa ile Ali Ağazâde Mustafa Efendi ve İsmail Ağaların malikane şeklinde uhdelerindedir. Bu tarihte mukataa bu kişilerin üzerinden alınmıştır. Belgede mukataa reayasının aslen aşayir ve kabailden ibaret bir taife oldukları, müteferrik ve perakende şeklinde yaşadıkları için de mâl-i mirîlerinin tahsilinde sıkıntı çekildiği ifade olunmuştur. Bu ifadeye mâl-i mirînin ancak aşiret mensubu biri tarafından toplanabileceği de ilave olunmuştur. Rişvan mukataasının rub' hissesi Rişvanzâde Seyyid Süleyman Paşa'ya, rub' (4/1) hissesi Hasan ve Ali'ye, Malatya Voyvodalığının nısfı (yarısı) Seyyid Süleyman Paşa'ya ve nısfı Seyyid Abdurrahman Bey'e ve Malatya Sancağının nısfı Seyyid Süleyman Paşa'ya ve nısfı Seyyid Mustafa ve Ömer Beylere tevcih olunmuştur. Mukataa Rişvanzâdelere tevcih olunurken *bilâ-muaccele* tevcih olunması tahrir olunmuş ancak, bu durumun mukataa şartlarına aykırı olduğu gerekçesiyle daha önce 1.000 guruş muaccele ile tevcih olunan Rişvan mukataasının buna kıyasen 500 guruş muaccele ile verilmesi uygun görülmüştür.[29]

1178/1764-65 tarihli bir belge mukataalar için belirlenen muaccele bedelleri hakkında bilgi vermektedir. Belge müteveffa Süleyman Paşa'nın sancaklık uhdesiyle Bedel-i Sancağ-ı Malatya, iştirak ve istiklal malikane uhdesinde Voyvodalık-ı Malatya, karye-i Urfa nısf-ı bâd-ı hevâ Behinsi mukataalarıyla avarızının geçmiş yıllara ait mallarından zimmet ve Çirmen mukataatından ber vech-i malikane Terviş ve tevabi-i mukataasının 171 senesi mâli ve sancak-ı voyvodalık ve Rişvan mukataaları müstakilen ve iştiraken kendisine tevcih olunmuştur. Paşa seleflerinin geçmiş yıllara ait bakayasını tahsil ve eda edeceğini taahhüt etmiş, ancak hazine defterlerine bakıldığında 3 yük 81.191 kuruşun eda olunduğuna dair bir senet gelmediği anlaşılmıştır. Paşa vefat ettiğinden üzerindeki malikaneleri deruhde etmesi için kardeşi Abdurrahman Paşa'ya mir-miranlık rütbesi tevcih edilmiştir. Abdurrahman Paşa'nın bu rütbe ile birlikte kendisinden talep olunan hususları kabul mir-ahur-ı evvel Elhac Halil Bey tarafından taahüd olunan bir takrir ile bildirmiştir.[30]

29 Cevdet Maliye, No: 18610/3.; "işbu hulasada Rişvan mukataasının nısf hissesi saadetlü vezirim Hüseyin Paşa hazretleriyle Mustafa Efendi ve İsmail Ağa …….. Rişvanzâde Süleyman etba'ından Ali Ağa'ya bila-muaccele tevcih olunması tahrir olunmuş ancak nısf-ı aheri saadetlü Ebubekir Paşa hazretleri …….mir-miran-ı muma ileyh ile etba'ından Ali Ağa ve Hasan Ağa'ya 1.000 guruş muaccele ile tevcih olunmağla hisse-i mezbure kıyasen bu hisseye dahi bir mıkdar muaccel takdir olunmak iktiza eder bila muaccele malikane olmaz şurutun hilafı olmuş olur."

30 Cevdet Maliye, No: 28478.; "….işbu bakaya defteriyle arz olundukda mir-i ahur-ı evvel muma ileyhin taahhüdüyle itibarıyla şeref-yafte-i sudur olan emr-i hümayun şevket-makrun mucebince muma ileyh Abdurrahman Bey'e rütbe-i mir-miranı tevcih ve ihsan buyurulub ……zaman-ı zabt Mart ibtidasından olub nısf-ı bad-ı heva-i kaza-i Behisni maktu'uyla senevi 7.425 guruş mal-ı mukayyedi olan hahsa-i bedel-i sancak-ı Malatya mukataası bila-muaccele maktu'an ve senevi 45.220,5 guruş mal-ı mukayyedi olan Rişvan ve Sakallu mukataasının sülüs hissesi ve Evkaf-ı Haremeyn Mukataasından 8.500 guruş mal ile mukayyed Terviş ve tevabiha mukataasının üç sümn hissesi ber vech-i malikane …..muma ileyh Abdurrahman Paşa'nın kabulü…."

Muharrem 1182/1768-69'da Malatya Sancağı mutasarrıfı mir-miran ve madenler emini Mustafa Paşa'ya yazılan bir emirde vefat eden Malatya Sancağı sabık mutasarrıfı Rişvanzâde Abdurrahman Paşa'nın canib-i mirîye külliyetli deyni olduğu belirtilmektedir. Bu deyne karşılık Paşa'nın üzerinde bulunan mukataa ve emlakının zabtı için Rakka Valisi Vezir Mehmed Paşa ve dergah-ı mualla gediklilerinden Delibaş Mustafa tarafından Abdurrahman Paşa'nın gerek Behisni'de gerekse sair mahalde bulunan her türlü emval ve akarı defter edilecektir. Rişvanzâde bakayasından 20.278, Malatya bakayasından 17.016 guruş tahsilatı olmuş, Behisni tarafında bulunan kura ve mezari ve sair mukataası hasılatı telef olunmasın diye 23.919 guruş bedelle iltizam olunmuştur.[31]

Malatya Sancağı Mutasarrıflığı Recep 1182/Kasım 1768'de Rişvan aşiretinden Mustafa Paşa'nın uhdesindedir. Mustafa Paşa bu görevi Rumeli Beylerbeyi payesiyle yürütmekteydi. Mustafa Paşa'ya gönderilen emirde Rişvan mukataasının 1181/1767-68 yılına tekabül eden vergisinin bir an bile geciktirilmeden, ama halka zulüm ve taaddi edilmeden toplanarak hazineye gönderilmesi istenmekteydi.[32]

Ramazan 1187/Kasım 1773'de Malatya mutasarrıfı Rişvanzâde Ömer Paşa ve aile üyelerinin diğerlerinin iştiraken beş aded mukataayı deruhde ettikleri anlaşılmaktadır. Bu mukataalar Voyvodalık-ı Malatya 18.960,5 guruş, bedel-i sancak mâli 7.430, Urfa Karyesi mukataası mâli 1.728, Rişvan ve Sakallu Mukataası mâli 21.652,5 kuruş ve 86 senesi için avârız mâli 5.542 kuruştur. Toplam 55.313 kuruş Paşa tarafından çukadâr Mustafa eliyle Keban Maden Eminine 47.647,5 kuruş teslim edilmiş ve karşılığında makbuz alınmıştır. Paşa'nın uhdesinde 26.453 kuruş zimmet kalmış, 40-50 gün zarfında bu paranın ödeneceğine dair taahhütte bulunulmuştur.[33] Devlet memleketin her tarafında mukataa sahipleri zimmetinde kalan bedellerin sefer nedeniyle çekilen sıkıntıyı gidermekte kullanacağını ve bu konuda hemen harekete geçilmesi gerektiğini Paşa'ya ve diğer ilgililere bildirmiştir.[34]

1191/1777'de Rişvanzâdelerden Ömer Paşa Malatya Valiliği görevini ifa etmektedir.[35] 1194/1780'de Malatya Voyvodalığı yine Rişvan ailesinden Ömer Paşa ile oğulları Seyyid Mehmed, Ahmed, Süleyman, Bahaeddin, Seyfullah, Abdullah, Ebubekir ve Abdulkadir'in müştereken tasarrufları altındadır. Paşa'nın oğullarından Siverek Naibi Seyfullah "*hasha-i Siverek ve Samsad ve hasha-i mirliva-i Siverek ve tevabi mukataası*"nı senelik 15.230 kuruş bedelle mukataa şeklinde üzerine almıştır. Seyfullah mukataa bölgesin-

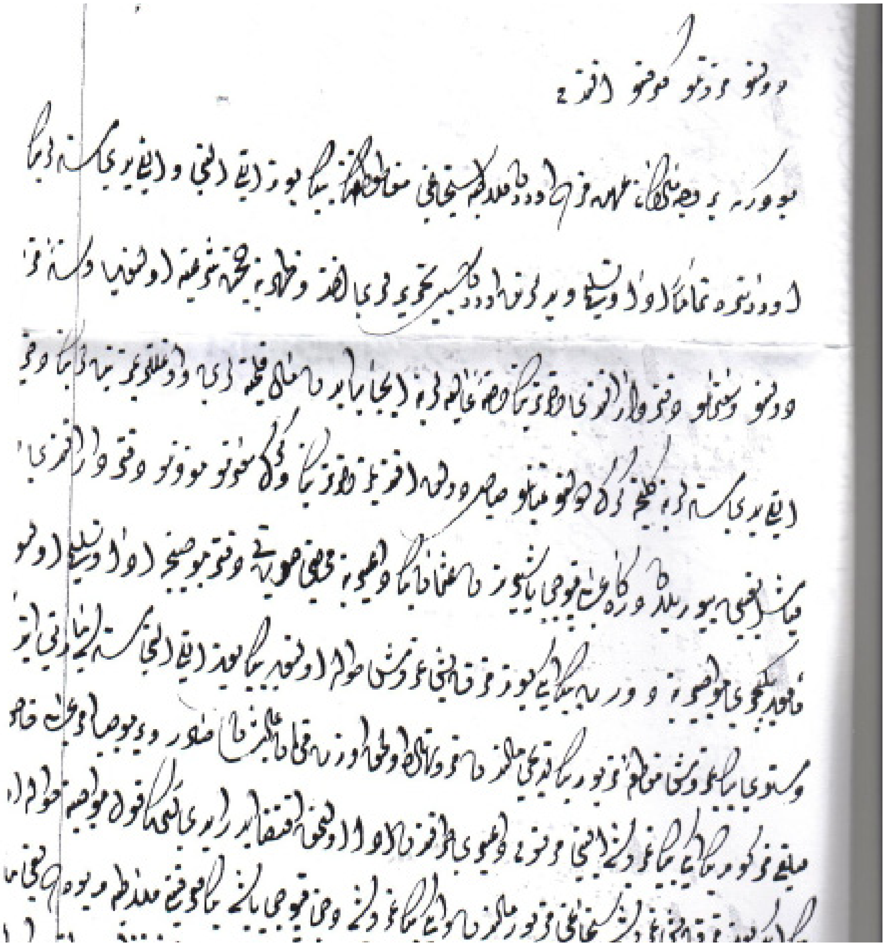
31 Cevdet Maliye, No: 26277/1.

32 Cevdet Maliye, No: 8337.

33 Cevdet Maliye, No: 8216.

34 Cevdet Maliye, No: 8216/2.

35 Suavi Aydın, Kudret Emiroğlu, Oktay Özel, Süha Ünsal, *Mardin Aşiret-Cemaat-Devlet*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, s. 182.



BOA-Cevdet Maliye 1924

deki reayaya mukataasına karşılık gelen meblağı toplamak için çok fazla zulüm etmiş, halk bu zulmünden dolayı Seyfullah'ı Diyarbakır beylerbeyine şikayet etmiştir.[36]

Rişvan mukataası 18. yüzyılda 45.000 akçelik bir gelirle hass olarak valide sultan hasları arasında yer almaktadır.[37]

Valide Sultan Hasları	**Miktar (akçe)**
Mukataa-i Kilis Ma'a Şetemlu	45.682
Mukataa-i Azez ma'a El Vahid	35.549,5
Mukataa-i Rişvan	45.000
Mukataa-i Zile	23.182,5

36 Cevdet Maliye, No: 29558.

37 Cevdet Maliye, No: 1874.

Mukataa-i Esbkeşan	8.000
Mukataa-i Ekrâd nam-ı diğer Çorum Kürdi	7.500
Mukataa-i Kemaban Boz Ulus Sakinân-ı Kaman	8.159,5
Mukataa-i Memi	10.909,5
Mukataa-i Mihaliç	7.150
Mukataa-i Kemabân Bozulus Sakinân-ı Ankara	7.393
Mukataa-i Çeltük-i Enhâr	11.000
Genel Toplam	**209.526**

Rişvan beyleri klasik dönemde yöneticilerin sorumlulukları arasında yer alan sancak, voyvodalık ve eyaletlerde güvenliği sağlamakla görevli olmalarının yanında, bölgelerinde cereyan eden isyan, taaruz v.b. hadiselere de müdahale etmekle görevlendirilmişlerdir. 1791'de *Milli Aşireti* iskanbaşısı iken isyan eden Timur Bey isyanının bastırılması için Bağdat Valisi Büyük Süleyman Paşa, Halep Valisi Köse Mustafa Paşa, Diyarbakır Voyvodası İbrahim Hafid Beylerle birlikte Malatya Valisi Rişvanzâde Ömer Paşa da görevlendirilmişti.[38]

Rişvan Aşiretine mensup beyler sorumlu oldukları bölgelerde devlet adına toplanacak vergileri toplayıp hazineye göndermek mecburiyetinde idi. Özellikle bu mecburiyet savaş zamanlarında daha da önemli hale gelmekteydi. Şevval 1186/Aralık 1772'de Maraş, Malatya, Behisni şehirlerinin kendisine bağlı olduğu Rişvanzâde Ömer Paşa'ya serasker Osman Paşa'nın imdad-ı seferiye vergisinin ödenmesi hususunda bir buyuruldu yazılmıştır. Osman Paşa, Behisni Kazası halkının 11 ay mekseden (geciken) bedeliyyelerini vermek istemediklerini merkeze bildirmiş, devlet bu durum hakkında Ömer Paşa'dan bilgi istemiştir. Paşa, Malatya ve Behisni ahalilerinin üzerlerine düşen vergiyi Vezir Osman Paşa'ya ödediklerini, ancak Akçadağ ve Arguvan ahalilerine ait vergilerin Keban Madeni Emini Vekili Ahmed Efendi'nin bu mahallerin madene ait olduğunu iddia etmesi nedeniyle toplanamadığını bildirmiştir. Aslında sorun mukataa alanının sınırlarından kaynaklanmaktadır. Anlaşmazlık dergah-ı ali gediklilerinden Halil Ağa'nın bu havalilerin Rişvanzâde Ömer Paşa'nın görev alanı olduğunu bildiren ilamı ile çözülmüş ve 12 Şevval 1186/Aralık sonu 1772'de Osman Paşa için istenen *imdad-ı seferiye* vergisi toplanmıştır.[39]

Rişvanzâdelerin Keban ve Ergani Madenleri Emini ile malî ilişkileri bulunduğu anlaşılmaktadır. Yavuz Sultan Selim döneminde Ergani'ye Laurium Rumlarının yerleştirilmesi ile başlayan maden ocağı faaliyetleri, 18. yüzyıla kadar üretimin yeterince kârlı görülmemesi nedeniyle tam randımanla işletilememişti. 18. yüzyılın ortalarında Ergani 1708'den itibaren de Keban Madenlerinin üretime geçtiği bilinmektedir. Madenlerin gelirleri Tanzimat'a kadar padişahın hususi hazinesine, Tanzimat sonrasında ise Maliye Nezaretine

38 Aydın, Emiroğlu, Özel, Ünsal, *Mardin*, s. 182.

39 Cevdet Maliye, No: 14989/1.

bırakılmıştır.[40]

Madenler 1775 tarihinde *Maden-i Hümayun Emaneti* olarak bilinen bir eminlik ile idare edilmekteydiler. Bu eminlik kurulmadan önce Erzincan, Eğin, Kemah, Kercanis ve Harput bölgeleri Keban Madenine imdad-ı hazeriyye ve imdad-ı seferiyye olarak kütük ve kömür sağlamakla görevli idiler. Aynî ve nakdî mükellefiyeti olan yerler ise Çarsancak, Arabkir ve Malatya'dır. Çermik Eğil, Ebutahir ve Hasaran kazaları da yine bu tarihe kadar Ergani Madenine bağlıydılar. 1778'de Hekimhan, 1779'da Palu Kazaları Maden-i Hümayun'a kömür temin etme göreviyle bağlanmışlardır.[41] 1839 tarihine kadar çeşitli defalar yayınlanan fermanlar ile maden emaneti kapsamına giren kazalar artmış veya azalmıştır.

1207/1792-93'de Rişvanzâde Seyyid Ömer'in vefat etmesi ile geride bıraktığı muhallefatından Diyarbekir Valisi ve Keban- Ergani Madenleri Emini Elhac Yusuf Ziya Paşa tarafından 41.125 kuruşluk bir kıt'a poliçe temessükü hazine-i amireye teslim edilmiş ve Baş Muhasebe defterlerine kaydolunmuştur.[42]

Rişvanzâde Seyyid Ömer Paşa 1197/1782-83'de Malatya mukataasını elinde bulundurmaktaydı. Bu mukataanın mâlinden 1197 Mart evveline kadarki gelirinden Bahr-ı Sefid taraflarını muhafazaya gönderilen donanma-i hümayun kalyonlarında asker, süvari, levent ve kürekçilere maaş ödenmesi (mevacib- ulufe-salyane) için 891.600 akçe göndermesi istenmekteydi. Her bir kuruş 120 akçe üzerinden hesaplanarak 7.437 guruşun defterdar-ı şıkkı evvel mehremendlerinden Uzun Mehmed tarafından hazine-i amireye getirilmek üzere teslimi istenmekteydi.[43]

1201/1786-87'de Bozok Sancağı'nın malikane mutasarrıfı Cabbarzâde Süleyman'a yazılan fermanda Rişvan aşiretine mensup cemaatlerin 98 senesinden 1.000 kuruş, 99 senesinden 20.000 kuruş ve 200 senesinden 40.187 kuruşun zimmetlerinde kaldığı belirtilmiştir. Malatya Sancağı mutasarrıfı Rişvanzâde Seyyid Ömer Paşa Malatya Voyvodalığı tevabiine mensup cemaatlerin üzerlerine düşen mâl-ı mirîleri ödemeleri gerektiğini İstanbul'a bir tahrir ile bildirmiştir. Ancak, cemaat üyeleri mâllerini ödediklerini bildiren ellerinde yazılı bir tezkire olduğunu ifade etmişlerdir. Devlet bu durumun yerinde tahkikini talep etmiştir.[44]

---

40 Hasan Yüksel, *Osmanlı Döneminde Keban-Ergani Madenleri 1776-1794 Tarihli Maden Emini Defteri*, Sivas, 1997, s. IX-XI.

41 Yüksel, *Keban-Ergani Madenleri*, s. XVII-XX.

42 Cevdet Maliye, No: 14989/3.

43 Cevdet Maliye, No: 27996/1,2

44 Cevdet Maliye, No: 30485.; "ferman olunduğu vechle amel ve hareket birle voyvodalık-ı mezkur tevabiinden olan cemaatlerin sinin-i sülüse-i merkumeye mahsuben üzerlerine edası lazım gelen mal-ı mirileri olmak üzere gayr-ı ez tahsilat zimmetlerinde teraküm edüb bakaya kaldığı inha olunan cem'an 40187 guruşun şurut ve kuyuda nazaran eda eylediklerini müşar yedlerinde eda tezkiresi olduğu halde mahallerine marifet-i şer' ve Sivas valisi vezir-i müşarun ileyh mahsuben hazine-i amireme isal ve teslime ihtimam ve dikkat eyleyesin…."

Aileye ait mukataa alanlarının 1187/1773 ve 1189/1775 yıllarına ait kalemiyyelerin devlete ödenmesi konusunda da problem yaşanmıştır. Padişaha ait (yani devlete) 11.984 kuruş 20 akçe kalemiyyenin tahsili kendisine verilen bir fermanla çukadar tarafından Rişvan beyine bildirilmiştir. Belgeden Rişvan aşiretinin bu meblağın 6.029 kuruşunu vermekte zorluk çıkardıkları ve tahsilin mümkün olmadığı, iki senelik kalemiyyenin terk ve tenzil olunduğu, toplam 5.860,5 kuruşun çukadar tarafından hazineye teslim edildiği kayıtlıdır.[45]

Rişvan aşiretine mensup idareciler ile devlet arasındaki ilişkilerde çeşitli sorunlar yaşanmaktaydı. Özellikle mukataa gelirlerinin devlet hazinesine intikali çoğu zaman sıkıntılı olmakta veya hiç mümkün olamamaktaydı. Bazen de buna mukataayı elinde bulunduran Rişvan mensubunun ömrü vefa edememekte idi. Hazineye olan tahsilat borcunu ödemeden vefat eden Malatya Voyvodası Ömer Paşa da böyle bir hadise yaşanmıştır. Paşa'nın vefatından sonra Keban ve Ergani Madeni Emini Yusuf Ziya Efendi bir tahrirat göndermişti. Şevval 1206/Haziran 1792 tarihli tahriratta Paşa'nın devlete ödemesi gereken vergi borcu karşılığında Ömer Paşa'nın biraderzâdesi Hacı Ali Bey, Kethüdası İbiş, Hazinedarı Rüstem ve Hazine Katibi Molla Mehmed'in hapsedildiği bildirilmektedir.[46] Söz konusu şahısların zimmetlerinde olan paranın tahrirat itası ile irsali veya çavuş mübaşereti ile gönderilmesi hususunda İstanbul'dan nasıl bir muamele yapılması gerektiğine dair bilgi istenmekteydi.[47]

Rişvan ailesinin deruhde ettiği Malatya Sancağı 1223/1808'de Abdurrahman Paşa'nın mir-miranlığının kaldırılmasıyla Maden-i Hümayun'a ilhak olunmuştur.[48] Rişvanzâde Abdurrahman Paşa'nın görevden alınmasının nede-

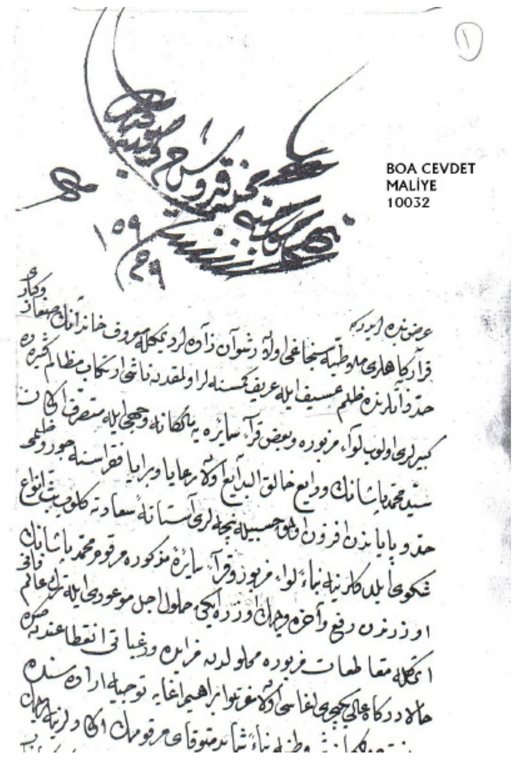
---

45 Cevdet Maliye, No: 19668.; "87 ve 9 senelerine mahsuben hisse-i hazret-i veliü'niamiye aid olan 11.894 guruş 20 akçe kalemiyyenin tahsisini muhtevi şir küsür iden ferman-ı alişan çukadar-ı merkum kullarıyla paşa-yı muma ileyhe lede'l-vusul mefhum-ı münifi malumu olub Rişvanlı mukataasının kalemiyyesi olan yalnız 6.029 guruşun Rişvanlı aşiretinin adem-i itaatlerinden naşi tahsili mümkün olmayup ber muceb-i suret aşiret-i merkumun 2 senelik kalemiyyeleri fürünihade oldukda baki kalan mukataanın cem'an 5.860,5 guruş kalemiyyeleri tahsil ve ba ma'rifeti şer' çukadar-ı merkum kullarına tamamen teslim ve hazine rabt ve hitam emr-i mamuresiyle iade idildiğin paşa-yı muma ileyh iki kıt'a mektubunda tahrir ider.."

46 Buradan da anlaşılacağı üzere maden eminin bu kişileri hapsetmiş olması onun maiyetinde bir askeri kolluk kuvvetini bulundurduğunu göstermektedir. Klasik Osmanlı mukataa sisteminde emin ve mültezimlerin herhangi bir kolluk kuvveti olmamasına karşın maden-i hümayun emanetini elinde bulunduranlara ayrıcalık tanındığı görülmektedir. Bunlar gerektiğinde askeri yükümlülüklerle mükellef tutulmuş veya herhangi bir sefer için maiyetindeki askerler ile birlikte orduya katılması istenmiştir. Bazen bölgesindeki eşkıyalık olaylarını bastırmaya memur edilmiş, bazen de kendi tertip ettiği ve sayısı 1.000'i aşan askeri müfrezesine bir serdar tayin ederek sefere gönderebilmiştir. Serdivangan, gece nazırı, başbuğ, serdar, tüfekçibaşı ve delilbaşı, maden bölükbaşısı ve kışlakçılar ise maden-i hümayun eminlerinin yardımcısı olan diğer güvenlik görevlileridir. Hasan Yüksel, *Maden Emini Defteri*, s. XXIX-XXXI.

47 Cevdet Maliye, No: 2415.

48 Topkapı Sarayı Müzesi Osmanlı Saray Arşivi Kataloğu, Fermanlar/I, E.5216/10.



ni ise halka yaptığı mezalim olarak ifade olunmuştur.[49] 1224/1809'da Abdurrahman Paşa'nın *hilaf-ı emr ve rıza hareket eylediğine mebni mir-miranlığı ref'* olunmuştur. Paşa'nın üzerinde bulunan mukataat ve emlakinın mirî için zabt olunması bildirilmiştir. Senevî 17.280 guruş mâl ile kayıtlı Siverek ve Samsad ve tevabi mukataanın rub' hissesi 18.224 kuruş ve 1 yük 5.900 akçe mâl olan erbab-ı tımarha-i kal'a-i Behisni mukataası 5.000 guruş, Malatya Sancağında vaki senevî 1.753 guruş mâl ile kayıtlı Karye-i Urfa mukataasının nısf ve sümn hissesi 7.228 guruş ve 2.578 guruş mâli olan Cemmat-i Cebel mukataasının rub' hissesi 1.004 guruş ve 2.428 guruş mâl ile kayıtlı Ekrad-ı Reşi mukataasının 3,5 guruş hissesi 7.400 guruş ve Haremeyn mukataatından dahi senevî 5.000 guruş mali olan Terviş mukataasının sülüs hissesi dahi 333 guruş ile Paşa'nın ber-vech-i malikâne uhdesindedir. Bunlardan başka mukataat ve emlaka dair bir kayıt bulunmadığı Haremeyn muhasebesi, mukataası ve muhallefatı defterlerinde der-kenar olduğundan, Paşa'nın üzerinde bulunan söz konusu mukataaların darbhane tarafın-dan zabtı, idaresi ve müzayede yoluyla taliplilerine satışı için mezada ihracı hususunda emir ve irade buyurulması istenmiştir.[50]

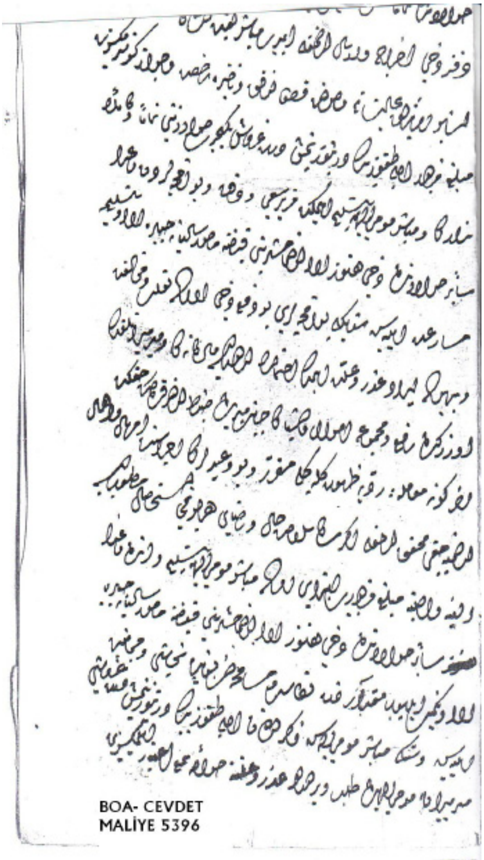
Rişvanzâdeler Malatya mukataasına 1225/1810 tarihle-rinde de tasarruf etmekteydiler. Bu tarihte Malatya 350 kese muaccele ile ber vech-i malikane mirmiran-ı kiram'dan Rişvanzâde Abdurrahman Paşa'ya hatt-ı hümayun ile tevcih edilmişti. Malikane gelirine karşılık olarak muaccele kabilinden 75.000 kuruş peşin olarak alınmış, Abdurrahman Paşa sonraki 50 bin kuruşluk iki taksiti ödeyemediğini bildirmiştir. Abdurrahman Paşa Bağdatlı Haksal adlı bir zımmiden mukataa bedelini borçlanmak suretiyle borcunu ödemiştir.[51]

49 Fermanlar/I, E.706/4.

50 Cevdet Maliye, No: 1301.

51 Cevdet Maliye, No: 24608.; "……Bağdadi Haksal sarrafın takdim eylediği arzuhal defterinde hasha-i voyvodalık-ı Malatya ve tevabi'-i mukata'ası 175.000 guruş muaccele ile mir-mirandan Abdurrahman Paşa kullarının sene-i sabıka sefainden uhdesine teveccüh olunmak takribiyle muaccele-i mezkurenin 75.000 guruşu ber vech-i

Sarraf Haksal'ın bu parayı darbhaneye teslim ettiğine dair bir ferman sureti yazılmıştır.



BOA- CEVDET MALİYE 5396

Osmanlı Devleti'nde gerek yerel ticarette gerekse bölgesel ve uluslararası ticarette gittikçe önem kazanan bu şahıslar *Galata Bankerleri* ya da *Galata Sarrafları* adlandırılmışlardır. Bu kişilerin kurdukları bankerlik işletmeleri Osmanlı mali tarihiyle birlikte Türk toplumunun ekonomik ve hatta günlük yaşantılarını etkilemede büyük rol oynamışlardır.[52] Galata Bankerlerinin Türk ekonomisindeki asıl rolü Batıdaki sanayi devrimi ile ağırlık kazanmış, imparatorluğun Batı için devamlı bir pazar haline getirilmesinde sarraflar önemli rol oynamışlardır.[53]

1228/1813'de Meadin-i Hümayun emini Ahmed Paşa, Malatya Sancağı mutasarrıfı Rişvanzâde Abdurrahman Paşa'yı şikayet eden bir arzda bulunmuştur. Söz konusu arzda Abdurrahman Paşa'nın aslında Meadin-i Hümayun'a bağlı Hısn-ı Mansur kazasını Malatya Sancağı'na dahil olduğunu zannederek buraya Abdulkadir Bey'i mütesellim nasb ettiği belirtilmiştir. Abdulkadir Hısn-ı Mansur'da hükümet ettiği sürede 24192 kuruş gelir kaydetmiştir. Söz konusu mukataa senelik 30250 kuruş bedel ile Meadin-i Hümayun Emaneti'ne der-uhde olunmuştur. Rişvanzâde Abdurrahman Paşa'nın mütesellimi Abdulkadir Bey'in zimmetinde bulunan gelirin madene devr edilerek buraya Ahmed Paşa'nın mütesellimінin tayin edilmesi ta-

peşin ve 100.000 guruşu dahi iki taksit ile tarafından tamamen teslim-i darbhane-i amirem bulunmuş olduğunu beyan birle meblağ-ı mezburun teslim olunduğunu müşar yedine sened-i miri i'tası hususunu tahrir ve istid'a iden sadır olan ferman-ı alileri mucibince der kenara havale olundukta mukata'a-i mezkurenin salifü'z-zikr 175.000 guruş muaccelesi üç taksit ile sarraf-ı merkum tarafından tamamen darphane-i amireye teslim olunmuş olduğu derkenarda müsteban olmağla bu suretde meblağ-ı mezburun teslim olunduğunu müş'ar suret virilmek iktiza eylediği derkenar olunmuşdur…"

52 Haydar Kazgan, *Galata Bankerleri,* TEB Yayınları, İstanbul 1991, s. 16.

53 Kazgan, *Galata Bankerleri,* s, 17.

raflara bildirilmiştir.[54]

Rişvan aşireti üzerlerine düşen vergileri ödemekten imtina etmekte, eşkıyalık olaylarına katılmaktaydılar. III. Selim, Rişvan aşireti mensuplarının "Valide Sultan Hassı olmaya tahammüllerinin olmadığı"nı belirterek bölgenin bu statüden çıkarılmasını ve güvenlik sağlanıncaya kadar devletin burada sıkı önlemler alarak vergilendirmeye işlerlik kazandırması gerektiğini vurgulamıştır. Rişvan Mukataasının yıllık 45.220,5 guruş mâl-ı mirî ve 9.044 guruş kalemiyye geliri düzenli olarak toplanabilirdi. Bu durum Valide Sultan'a yeni bir hass gerektirdiğinden Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın ölümünden sonra Darbhane-i Amire tarafından idare edilen Denizli ve Tevabi-i Mukataası uygun görüldü. İki mukataa arasındaki mâl-ı mirî ve kalemiyye farkları Denizli Mukataasının Rişvan Mukataasına denk hale getirilmesi ile giderildi. Denizli ve Tevabi'i Mukataasının 19.462,5 guruş mâl-ı mirî ve 1.946 guruş kalemiyyesi vardı.[55] Görüldüğü üzere Rişvan Mukataasının bedelleri Denizli Mukataası ile karşılaştırıldığında oldukça yüksektir. Devletin vergileri tahsil etmekte ne kadar zorlandığı ve yeni uygulamalar yapmak durumunda kaldığı da anlaşılmaktadır.

Rişvanzâdelerin eşkıyalık hareketleri nedeniyle derebeyi gibi davrandıkları olmuştur. Ramazan 1205/Mayıs 1790 tarihli bir arzuhalde eski Bağdad kadısı Seyyid Mahmud Efendi Bağdat dönüşünde Rişvanzâde toprağından geçerken Rişvan ekradının saldırısına maruz kalmış, Mahmud Efendi katledilerek malının tamamı çalınmış ve durum eşi Fatma Hanım'a bildirilmiştir. Fatma Sultan devlete yazdığı arzında "*…aciz olub şimdi bu ana gelince el-yevm merkum Rişvanzâdede 13 aylık müctemm olub bir vechile almanın imkanı yok ve kendüsü derebeyi olduğundan bu tarafta kapı kethüdası yok, şevketlü padişahımızın malını virmez, rical-i devletin malını virmez, biz garip ve biçareler nice olacağız cenab-ı Allah hakkı içün bundan gayri ne yetimlerin ne benim bir pare bir mahalden iradem yok fakir düştük ve kimseye el avuç açamayız…*" şeklindeki duygusal başvurusu üzerine İstanbul gümrüğü mukataasından karşılanmak üzere Fatma Hanım'ın kızları Şerife Faize ve Şerife Fatımatü'z-zehra'ya aylık 15'er kuruş olmak üzere toplam 30 kuruş maaş bağlanmıştır.[56]

Sonuç

Rişvanzâdeler, Doğu Anadolu gibi devletin yerleşik hayatına uyum sağlayamayan, merkezî otoritenin tam denetim altına alamadığı, bu nedenle de çeşitli problemlerin yaşandığı bir bölgede aşiret kökenli bir hanedan aile olmuştur. 17. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında etkin olan aile Malatya,

54 Cevdet Maliye, No: 24608.

55 Tanju Demir, "Şer'iyye Sicillerine Göre XVIII. Yüzyılın Sonlarında Denizli'de Mukataa ve Vakıflar", *EJOS,* VII(2004), No: 7, s. 5.

56 Cevdet Maliye, No:10574.

Maraş, Adana, Antep, Kahta, Behisni, Hısn-ı Mansur, Gerger, Sivas, Çorum gibi merkezlerde mutasarrıf, beylerbeyi, mütesellim, voyvoda mukatta sahibi malikaneci olarak hizmet etmişlerdir. Rişvanzâdeler devlete, devlet Rişvanlara ihtiyaç duymuştur, yani karşılıklı bir ilişki içerisinde olmuşlardır. 18. yüzyılda desentralizasyon ve geçmişte yerel hizmet sınıfları için belirlenen vergilerin kamulaştırılması ve malikane uygulamasının giderek yaygınlaşması ve farklı bir boyut kazanması sonucu yerel ayanlar ya da aileler doğmuştur. Bu aileler bir taraftan devletin kendilerine verdiği siyasî, yönetimsel, ekonomik kaynaklarla yönetime katılıp merkezîleştirilmiş, diğer taraftan bu görevler onların merkezî otoriteye karşı taşrada etkin bir güç olarak görülmesine yol açmıştır. Bu yerel aileler ilk önce devlet tarafından verilen kapucubaşı, ağa daha sonra da vezir, paşa ev bey resmî unvanlarını elde ederek Osmanlı yönetici sınıfına katılmışlar, daha sonra da voyvoda, mütesellim, mutasarrıf gibi görevleri deruhde etmişlerdir. Yani, hem siyasî hem de malî güçlerini arttırmışlardır. Rişvan ailesi de aşiretten kaynaklanan nüfus üstünlüğünü devlet ile olan ilişkisinde *nüfuz*a çevirmeyi başarmıştır.

Kaynakça

Aydın Suavi, Emiroğlu Kudret, Özel Oktay, Ünsal Süha, *Mardin Aşiret-Cemaat-Devlet*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2000.

Barkey Karen, *Eşkıyalar Ve Devlet Osmanlı Tarzı Devlet Merkezileşmesi*, Çeviren: Zeynep Altok, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1994.

Batmaz Eftal, "İltizam Sisteminin XVIII. Yüzyıldaki Boyutları", *A. Ü DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi*/XVIII, S: 29.

Demir Tanju, "Şer'iyye Sicillerine Göre XVIII. Yüzyılın Sonlarında Denizli'de Mukataa ve Vakıflar", *EJOS,* VII (2004), No: 7.

Genç Mehmet, "Osmanlı Maliyesinde Malikane Sistemi", *Türkiye İktisat Tarihi Semineri*, Ankara, 1975.

Halaçoğlu Yusuf, *XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun İskan Siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi*, TTK Yayınları, Ankara, 1991.

İnalcık Halil, "The Emergence Of Big Farms, Çiftliks: State, Landlords And Tenants", *Collection Turcica III,* Paris, 1983.

Kazgan Haydar, *Galata Bankerleri,* TEB Yayınları, İstanbul, 1991.

Khoury Dına Rızk, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet Ve Taşra Toplumu Musul, 1540-1834*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2003.

Nagata Yuzo, *Tarihte Ayanlar Karaosmanoğulları Üzerinde Bir İnceleme*, TTK Yayınları, Ankara, 1997.

Özvar Erol, *Osmanlı Maliyesinde Malikane Uygulaması*, Kitabevi, İstanbul, 2003.

Söylemez Faruk, "Rişvan Aşire-ti'nin Cemaat, Şahıs ve Yer Adları Üzerine Bir Değerlendirme", *F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Elazığ, 2002, Sayı:

12.

Yinanç Refet, Elibüyük Mesut, *Kanuni Devri Malatya Tahrir Defteri (1560),* Ankara, 1983.

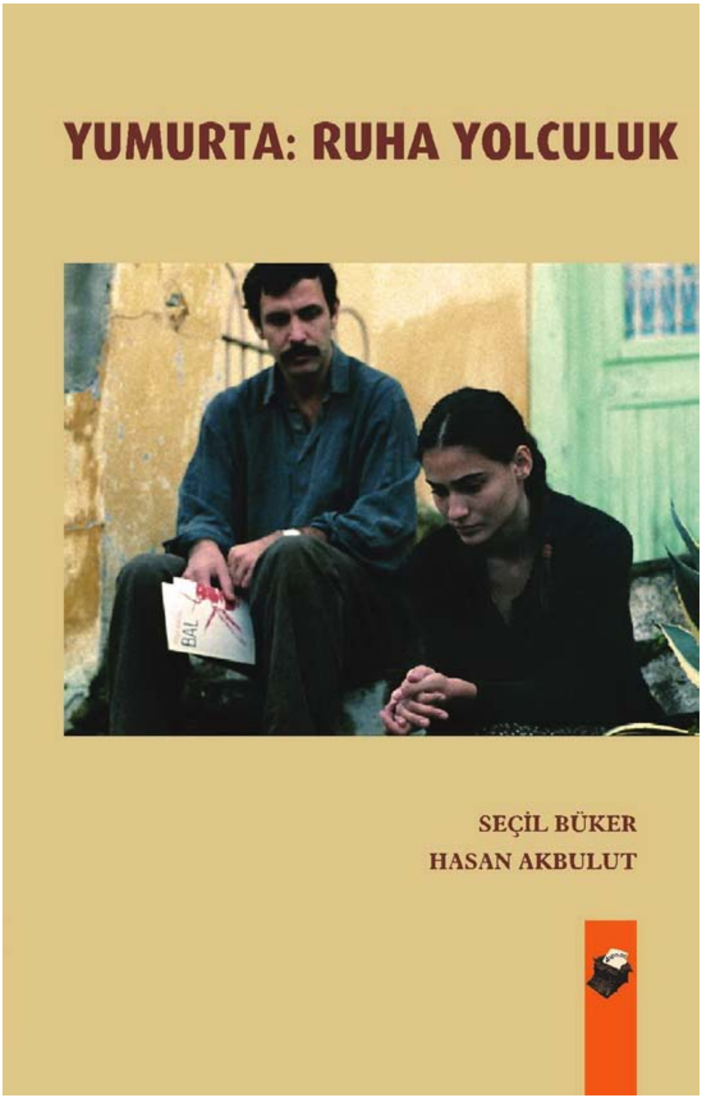
Yüksel Hasan, *Osmanlı Döneminde Keban-Ergani Madenleri 1776-1794 Tarihli Maden Emini Defteri*, Sivas, 1997.

Özet: Bu çalışmada özellikle 18. yüzyılda güç kazanmış bir yerel hanedandan, Rişvan aşiretinden hareketle merkez-taşra ilişkileri değerlendirilmiştir. Geniş bir coğrafyada yayılan bu aile bulundukları bölgelerde Osmanlı Devleti'ni temsil etmişlerdir. Devlet adına bir takım fonksiyonları yerine getirmişler, buna karşılık kendileri de devlet tarafından verilen bir takım ayrıcalıklarla adeta ödüllendirilmişlerdir. Söz konusu ailenin yetkilendirilmeleri açısından klasik dönemin taşra yöneticileri pozisyonunda hareket ettikleri anlaşılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Rişvanzâdeler, merkezi iktidar, taşra, aşiret

Abstract: We have evoluated centre-country relations especially refering to Rişvan tribe which gained power in the 18th century. This tribe which lived in a very wide geography represented the Ottoman Government where they lived and they fulfilled some functions of the central authority. In response they were awarded some privillages by the Ottoman Government. It is clear that the above mentioned tribe had responsibilities of country administrators of the classical ages.

Key words: Rişvanzades, central government, local power, tribe



Yumurta: Ruha Yolculuk
[Dipnot Kitapevi]
Seçil Büker & Hasan Akbulut

Neden Yumurta dediğimizde, belki de aklımıza gelen ilk yanıt, kahramanın yolculuğu ve yolculuk sonunda ulaştığı "son" oluyor. İşte bu nedenle, Yusuf'un ruhuna yaptığı yolculuğun izini sürmeye karar verdik. Kuşkusuz izleyici de kendi ruhuna doğru yolculuğa çıkabilir. Nasıl mı? "Bulutsuz bir gecede gökyüzüne bakarken nutkunuz tutulmuyorsa, gerçekten bakmıyorsunuz, orada olan bütünlüğü görmüyorsunuz demektir" diyor bir Zen ustası. Yusuf ile birlikte gökyüzüne bakabilenler, filmi izlerken yolculuğa çıkmayı düşünmüşlerse, bu deneyimi yeniden kitapla yaşayabilirler. Üstelik sayfalarda diledikleri kadar gezinebilirler, ilgili görüntüleri yeniden çağırabilirler.

Mardin Şehrinin Son Ermenileri

Tomas ÇERME

Mardin kenti fiziki görünüm olarak, yüksek tepenin üstünde, Masis savaş kalesine dayanmaktadır. En yüksek noktasında kalesi yer almaktadır. Mardin dört mevsimi de birbirinden güzel olan bir kenttir. Eski çağlarda oldukça hareketli bir geçmişi olduğu bilinen şehir, kısa aralıklarla çeşitli birimlerin yönetim dönemlerini yaşamıştır. Sırasıyla Persler, Dikranlar, Romalılar, Arşakuniler, Bizanslılar… M.S. 640'ta Arap İslam ordusu, Hamdaniler, M.S. 873'de Mervaniler, Büyük Selçuklular ve onların ardından Artukoğulları (1109) uzun bir süre bu bölgeye egemen olmuşlardır. Mardin'in Osmanlı egemenliğine girişi 1517 yılıdır.

Tarihlerden anlaşıldığı gibi, Hristiyanlığın Mezapotamya'ya girişi eskilere dayanmaktadır. Mezapotamya halkları, Ermeniler, Pertevler, Marlar ve başkaları Hristiyanlığa inandılar. İskederiyeli Diyonisos ise "benim yaşadığım çağda Mezapotamya'da kiliseler gördüm" der (Kendisi 4 yüzyıl başlarında Mezapotamya'da yaşamıştır). Gerçekten de Mardin'de İslamiyet'in akınlarından çok önce eski kiliselere rastlanmaktadır. Bunlardan biri 4. yüzyıl sonlarında inşa edilmiş Surp Krikor Lusavoriç kilisesidir. Halkın Ermeni kısmı din adamlarına ve kiliselerine sadık kalmışlardır.

Şöyle bir kayda rastlanmaktadır: "Surp Krikor Lusavoriç adına, M.S. 420'de katedral kilise inşa edilmiştir". Bu kayıt piskopos Hovagim Tazbazyan'ın katedralı onarttığı zaman bulunmuştur. Taş bir levha üzerine Ermenice olarak yazılıdır. Onarım tarihi 1791'dir. Onarımdan sonra kilise yeniden takdis edilir ve komutan Surp Kevork ismi verilir. Aynı zamanda halk dilinde Kırmızı Kilise de denmektedir. Mardinli rahip Husik Gülyan'ın notlarına göre bugününe kadar bu yazıtın tarihi belirsiz kalıp, anlamı çözülememiştir. Bu değerli yazıtın anlaşılır hale gelmesi için rahip Antreas Ahmaranyan, Keldani Kilisesi rahibine yollayarak çözülmesini sağlamıştır.

Rahip Gülyan ise bu kitabeyi çeşitli dillere tercüme ettirip patrikhane salonuna astırmıştır. Aslı rahip Ahmaranyan'ın yanında bulunan bu yazıt Mardin Ermeni Kilisesi'nin ne kadar eski olduğunu, Ermenilerin Mardin şeh-

rinde M.S. 420 yılından önce de yaşadığını kanıtlar. Çünkü 6. yüzyılda konulan bu yazıt Nusaybin'in yıkılıp, Ermenilerin 363'de Ma-sius (Masis) Mardin dağına sığındıklarını anlatmaktadır. Bu dağda da karşılaştıkları Perslerle savaşan Ermeniler adına, Ermenicede savaşçı ve şehit anlamına gelen "Mardi, Mardiros, Mardik" sözcüğüne atfen şehir Mardin olarak anılmıştır. Ermeni alfabesi M.S. 405'te bulunmuştur. Ermeniler 5. yüzyıl başlangıcına kadar yazışmalarında ve kitabelerinde çoğunlukla Yunan alfabesi, Asurilerin yaşadığı bölgelere yakın yerlerde az da olsa Asuri alfabesini kullanmışlardır. Bu yüzden Ermeni yapıtlarında görülen Asurice yazılar, onların Asuri eseri olduğunu veya o asırda Mardin'de Asuri yaşadığı anlamına gelmez.

Mardin'in Osmanlı döneminde ilk nüfus sayımına ilişkin veriler, T.C. Başkanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşiv Daire Başkanlığı'na ait 998 numaralı yayında bulunmaktadır. Buna göre 1530 senesi Mardin nüfusu şöyledir:

Hane	2.026
İslamiye	775
Ermeniler	1.273
Mücerret (bekarlar)	734
İslamiye (bekarlar)	233
Ermeni (bekarlar)	502
Muaf	140

Daha sonraki yüzyıllarda, kırsalda yaşayan Yakubî Süryaniler, güneşe tapan Şemsilerin Ermenilerle birleşmelerinden sonra Mardin şehrine yerleşirler. Şemsi Ermenileri Süryanileştirerek bölgede nüfuslarını çoğalttılar.

Vital Cuinet'in *La Turquie d'Asia* kitabının 2. cildine göre 1891 yılında nüfus aşağıdaki gibidir:

Müslüman	10.000
Kürt ve Türkmen	4.000
Suriyeli Arap	1.700
Toplam	15.700

Mardin şehrinde Doğu Hıristiyanlarının nüfus dağılımı ise şöyledir:

Ermeni Gregoryan	4.330
Ermeni Katolik	1.200
Ermeni Protestan	1.700
Keldani Katolik	580
Süryani Katolik	90
Süryani Yakubi	810
Toplam	8.710

1915 Ermeni Tehciri'nden sonra Cumhuriyet döneminde 1928 yılında yapılan ilk nüfus sayımına göre ise Mardin şehri nüfusu [*Haftalık Mecmua*, 23 Kanun-ı Sani (Ocak) 1928, No: 132, Milliyet Matbaası, İstanbul] şöyledir:

İslam	41.364
Ermeni Katolik	1.612
Keldani Katolik	304
Protestan Ermeni-Süryani	389
Süryani Yakubi	5.455
Süryani Katolik	1.821

1915'te Ermeni tehcir kafilelerinin konaklama ve geçiş güzergahı Mardin şehriydi ve bölgedeki Süryani ailelerin pek çoğu kafileden Ermeni yetim erkek çocukları evlat edinmişlerdir. Bunlar vaftizli olmalarına rağmen Süryani kilisesinde yeniden vaftiz edilip, Süryani adları verildi. Büyüyen çocuklar yine Süryani kızlar ile evlendirilip toplumun asıl üyesi haline getirildiler. Bu yetim çocuklar öldükleri zaman geçmişleri ve asılları hakkında Süryani ruhaniler kesinlikle bilgi vermez, Süryani geleneğe göre gömerlerdi

Mardin'in Ermenilerden boşalan yerlerine, dışardan gelen Süryani Yakubiler yerleştirildi. Bunların, Ermeni yetim çocuklarını evlat edinerek Mardin şehrinde nüfuslarını artırdıkları görülür. Mezopotamya'nın başlıca yerleşim bölgelerinden Diyarbakır, Urfa, Mardin ve Samsat gibi yerlerde yaşayan Ermeni Şemsiler, Güneşoğullarından Yakubi-Süryani mezhebine girenleri, 1942'ye kadar Süryani ruznamelerinde her yıl iftiharla ilan ederlerdi.

1915'te Ermeni tehciri sırasında Mardin'de Surp Kevork ve Surp Hovsep (Aziz Yusuf) kiliseleri askeri kışla ve tehcirde yetim kalmış çocuklar için yetimhane olarak kullanılır. Bu iki kilise 1949 yılında Ermeni cemaatine iade edilir. Bir yıl içinde ünlü Mardinli, Ermeni asıllı mimarbaşı Sarkis Lole (Levon)'nin oğlu mimarbaşı Selim Lole ve Cebrail Hakimyan başkanlığında Surp Hovsep (Aziz Yusuf) Kilisesi'nin onarımı yapılabildi.

30 Temmuz 1950'de Mardin asıllı piskopos Nerses Tayroyan beraberindeki rahip Kevork Cercis Çandıryan, cemaat ve yetkili erkanın da iştirakıyla görkemli bir açılışla Surp Hovsep kilisesini ibadete açtılar. Yetkili-

Mardin, MS 420

lerin izniyle genç rahip Kevork Cercis Çandıryan kilisenin rahipliğine atanır. Kısa zamanda Ermeni cemaatini toparlar ve 27 Aralık 1954 yılına kadar vaftiz, düğün, cenaze, Pazar ve bayram ayinleri yapılır. Mardinli Ermeni çocuklara dini eğitim ve ilahileri Ermenice öğretirdi. Anılarımda Mardin Ermeni cemaatinin 169 çocuğunun Ermeni geleneklerine göre eğitildiklerini hatırlarım.

1915'ten 1950'li yıllarda Surp Hovsep kilisesi açılana kadar dini vecibeler ya Keldani ya da Süryani Katolik kilisesinde (bunların bir kısmı da Süryani Yakubilerdi) yerine getirilirdi. Açılması ile birlikte Surp Hovsep kilisesi Mardin şehrinin en kalabalık ve canlı kilisesi durumuna gelir. Zaman zaman kırsal kesimden Ermeni bakiyelerin önemli ziyaret ve umut yeri olur.

Surp Hovsep kilisesi Ermeni tehcirinden sonra bölgede açılan ilk Ermeni kilisedir. Kiliseye atanan rahip Kevork Çandıryan, Roma'da tanrı bilimi eğitimi görmüştü. Oysa kardeş kiliselerin ruhanileri köy ilkokul mezunuydular ve Der Zafaran Manastırı'nda eğitim görmüşlerdi. Aradaki bu eğitim farkı kardeş Yakubi-Süryanileri etkiledi. Süryanileşmiş Ermenileri kısmen de olsa Ermeni kilisesi çatısı altında toplanmaya başladılar. Çünkü Süryanilerin bir bölümü Ermeni kökenliydi. Ermenilerin bu geriye dönüş hareketi Yakubi-Süryanilerin işine gelmeyip, zaman zaman rahip Çandıryan'a karşı gelirler.

Surp Hovsep kilisesinin açılışı ve rahip Kevork Çandıryan'ın gelişiyle pek çok kilise hurafeleri de son bulur. Genç rahip, çağın tüm uygar kilise geleneğini Mardin'e getirir. Örneğin diğer kardeş kiliselerde o dönemdeki uygulamada, kilise girişinden heykele kadar olan uzun koridora tahta perde çekilmişti ve dualarını haremlik selamlık haline yapıyorlardı. Aynı gelenek Ermeni kilisesinde uygulanmaz, kutsal kitap İncil'in öğütlerin dışına çıkılmamıştır.

Ermeni ve diğer kiliselerin tek ortak yanı mimari üslubudur. Geleneksel Ermeni kiliseleri gibi diğer kardeş kiliselerin de -Ermeni Şemsi Güneşoğulları mabetleri olması dolaysıyla- sunak heykelleri doğuya bakmaktadır. Özellikle kilise ayin ve eğitim dilinin Ermenice oluşu hazm edilemez ve Yakubi-Süryaniler tarafından tartışma konusu haline getirilir. Bu huzursuzluğun başı olarak ise Süryani metropoliti Hanna Dolapönü gösterilir. Ermeni rahibin başarısı tartışılır hale gelir.

Bu huzursuzluk iki toplum arasında dayanılmaz bir hal alır. Unutulmamalıdır ki, Yakubi-Süryanilerin Mardin'de evleri yoktu. 1915 Ermeni teh-

ciri sonrası kırsal kesimden gelen Süryaniler Mardin şehrine akın ederler ve Ermenilerden boşalan malikanelere yerleştirilirler. Bu yüzden Mardin'de yeniden Ermeniliğin yeşermesini istememektedirler.

27 Aralık 1954'te kilisenin rahibi Kevork Çandıryan sabaha karşı sınır dışı edilmiş ve kiliseye bir daha başka rahip atanmamıştır. Bir hafta sonra Diyarbakır şehri Ermeni cemaat üyelerinden Agop adlı bir şahıs Mardin şehrine gelerek Süryanilerin (Karasun Manuk) Kırklar Kilisesi'ne gider. Süryani metropoliti Hanna Dolapönü'nü bulur ve ona "Ermeni rahibini suçlayarak sınır dışı edilmesine sebep oldun. Cennete mi gideceksin?" der. Metropolitin bir işareti ile kilisede bulunan cemaat, Agop'u dışarı atarlar. Mardin şehrinin kuruluşundan beri var olan Ermenilerin bu durumdan sonra varlıkları son bulacaktır.

Mardin Ermenileri sahip oldukları mal ve mülkü, kiliselerini ve ecdatlarının mirası Mardin şehrini terk ederek hiç tanımadıkları ülkelere göç ettiler. Ermenilerin geçerli sebepleri vardı. Doğdukları şehrin havasının, suyunun özlemiyle yanarken kültürler arası ve iklim farklılıkları gibi pek çok zorluklara da göğüs germişlerdi. Bu hasreti ve zorluğu biraz da olsa yenebilmek için geleneklerini gittikleri ülkelere taşımışlardır. Ancak doğdukları topraklarda gömülememenin de hasretiyle ölmüşlerdir. Mardin şehrindeki Ermeni cemaat üyesi 1.612 kişi kısa zamanda A.B.D., Şili, Arjantin, Brezilya, Avustralya, Kanada, bir kısmı da İstanbul ve Lübnan'a göç ettiler. Kilise ise eski ihtişamını bugün korumamaktadır.

Bugün sadece Süryani görünümünde bir veya iki Ermeni aile Mardin'de yaşamaktadır. Kilise vakfının 150 civarı mülkü, vakıf yönetim kurulu iki aile tarafından yönetilir. Kilise ise yılda 3-4 kez Yakubi-Süryaniler tarafından ayin için açılır. Ermenilerin son göçünden sonra kısa zamanda Hanna Dolapönü haleflerinin önemli bölümü Mardin bölgesinde kalamadılar, onlar da ekseriyetle göç etmek zorunda kaldılar. Mardin Ermenileri günümüze kadar Yakubi-Süryani metropolit Hanna Dolapönü'yü ve yandaşlarını suçlamaktadırlar.

Surp Hovsep (Aziz Yusuf) Kilisesi'nden günümüze kalan yegane anı çocukluğumda giydiğim "şabik" (kilise gömleği) oldu. Özlemin ve hasretin tarifi yoktur.

Mardin'deki 1.612 kişiden oluşan Ermeni bakiyeleri, kiliselerinde rahip olmayınca ve çocuklarının dini eğitim gereksinimi söz konusu olunca, yeniden Yakubi-Süryani veya Keldani kiliselerine gitmek istemediler.

1955 tarihinde Ermenilerin Mardin'den son göçünden sonra şehirdeki yaşamlarına ait izler Yakubi-Süryaniler tarafından planlı bir şekilde silinmeye çalışılır. Amaç Mardin ve Ermeni kelimelerini yan yana kullanmamak, hatta şehrin tarihi sayfalarından silmektir. Mardin'e gelen basın-yayın mensupları sadece Yakubi-Süryani din adamları ile karşılaşırlar ve onlar her tarihi eser hakkında konuşurken şehri Süryanileştirirler. Metropolit Hanna Dolapönü'nün yazdığı Mardin tarihi şehri Süryanileştirir. Amaç Mardin ta-

Şahukulubey Konağı - Çerme Evi, Mardin.

rihini, mimarisini ve kültürünü kendilerine mal etmektir. 108 fotoğraf içeren, 210 sayfalık Mardin tarihinde Ermenilere ait bir tek ibare veya fotoğrafa rastlanmaz.

Bir başka örnek ise, Mardin Kalesi'nin bulunduğu dağın ve şehirdeki malikanelerin kamuoyuna Yakubi-Süryani eseri diye tanıtılmasıdır. Oysa Devlet Salnamelerinde dağın Ermenice adı "Masis" diye geçer. Malikanelerin Ermeni asıllı mimarları da tarih sayfalarını doldurmakta, tapu kayıtlarına bakıldığında Ermenilere ait oldukları anlaşılmaktadır.

Böylece, Mardin'de Hıristiyan olarak Yakubi-Süryaniler mutlak söz sahibi olur. Ermeni kelimesi söylenmek zorunda kalındığında ise Katolik veya Hıristiyan kelimeleri kullanılmaya özen gösterilir.

Aynı metropolitin 1972 yılında yayınlanan *Tarihte Mardin* adlı kitabı, Mardin'deki manastır, kilise ve tarihi anıtlar tarihleri hakkında Türkçe yazılan ilk kaynaktır. Ancak ciddi hiçbir kaynak gösterilmeden yazılmıştır. Bu kitap daha sonraki yıllarda Mardin tarihini yazmak isteyecekler için bir kaynak oluştururken tarihçiler arasında doğan çelişkiler de konuyu içinden çıkılmayacak boyutlara vardırır.

Bir örnek daha eklenilecek olursa, Hanna Dolapönü'nün kartal yuvası diye adlandırıp yazdığı Mardin kalesinin eski kaynak ve şehir salnamelerinde "Masis Dağı ve Kalesi" diye geçtiği görülmektedir.

Mardin ve etrafındaki Yakubi-Süryani mabetlerin fermanlarına rastlanmamıştır. Ancak tasarruftan (zilliyeten) tapulaştırılmış olması mümkündür. Çünkü bu mabetler genelde Ermenilerin eski dini olan Arevortiklere (Şemsi, Güneşoğulları) aittir. Şemsilerin Süryanileşmesinden sonra mabetleri de kiliselere dönüştürülür. Yakın tarihte Mardin ve etrafındaki Hıristiyan kiliseleri hakkında yazılan yazılar Süryani-Yakubi keşişlerin duygusal ve keyfi ifadeleriyle yazılmıştır. Mabet ve kiliselerin, ilmi ve tarihi biçimde araştırmalarına

önemle ihtiyaç vardır. Mardin şehri için devamlı slogan haline getirilmek istenen "minarede ezan, Süryani kilisesinde çan" cümlesi pek çok unsurun beraber yaşadığı Mardin ve Mardinliler için büyük bir haksızlıktır.

Günümüzde Mardin ile ilgili yazılan, yayınlanan ve konuşulanlar bu şehirdeki Ermeni izlerini silmek için verilen çabalardır. Son zamanlarda basın-yayın sık sık Mardin tarihi ve mimari eserlerini Süryanilere mal etmekle gerçek olmayan kaynaklar yaratmaktadır. Süryani propagandası yapan bu yayın basın yetkililerinin yeterli bilgiye sahip olmadığı açıktır.

Mardin'de Süryani görünümünde iki Ermeni aile kalmıştır. Turistlere otantik kalıntı gibi gösterilmektedir. Türk ve Ermeni milliyetçileri kendilerine artık daha inandırıcı düşmanlar bulmalı ve önyargılar bir tarafa bırakılmalıdır. Bunları sizlere aktarırken boğazım düğümlenir gibi oluyor… Süryani toplum liderleri tarafından zaman içersinde sistemli şekilde Mardin'de anıtların kökleşmiş Ermenice isimleri sessizce değiştirilmiştir. Örnek verilecek olursa Der-Zafaran, Deyrü'l-Zafaran ismi ile değiştirilirdi. "Der"in Ermenice anlamı rahiplerin evi demektir. "Mar", Mor ya da Mort ile değiştirildi. "Mar" ise Ermenice bir kelimedir. Azizlere verilen deyimdir.

Sunu

Ahmet GÜRATA*

Elinizde tuttuğunuz ve genişliği nedeniyle iki sayıya sığdırabildiğimiz özel dosyamızın başlığı "Sinema ve Tarih". Amacımız, yalnızca sinema tarihine eğilmek ya da tarihsel filmlere değinmekle sınırlı değil. Yola çıkarken, sinema ve tarih arasındaki çok yönlü ilişkiyi sorgulamayı, bu sayede iki disiplin arasındaki mesafeyi bir ölçüde de olsa yakınlaştırmayı hedefledik. Bu amaca ne derece ulaşabildiğimizin kararını siz vereceksiniz.

İlgiyle okuyacağınızı düşündüğümüz yazılara geçmeden, sinema ve tarih arasındaki ilişkiyi nasıl yorumlamaya çalıştığımıza kısaca değinelim. Öncelikle, görece genç bir disiplin sayılan sinema araştırmalarının gelişim çizgisine bakalım. Gelişmekte olduğu 1960'ların başından 1980'li yıllara kadar sinema araştırmaları, ağırlıklı olarak filmler üzerine eğiliyor, bunları birer metin olarak tanımlayıp farklı modellerle (göstergebilim, psikoanaliz, feminizm vb.) anlamlandırmaya çalışıyordu. Sosyal bilimlerde 1980'lerde başlayan sorgulama ise, filmlerin tek bir biçimde anlamlandırılıp yorumlandırılamayacağı görüşünden hareketle, araştırmacıları bu metinlerin "izleyicilere sunduğu değişik hazlar" üzerine yönelmeye itti. Bu durum, görgül araştırmalara ve tarihsel çalışmalara ağırlık verilmesine yol açtı. "Tarihsel dönemeç" olarak da adlandırılan bu yönelim, ne yazık ki çalışmaların siyasal ve toplumsal alanla bağının zayıflamasına neden oldu.

Özetle tanımlamaya çalıştığımız bu gelişmeler, aslında kuramsal modellerin günümüzde yetersiz kaldığı savına dayanıyor ve tarih ile kuram arasında bir karşıtlık kuruyordu. Öyleyse vurgulamamız gereken birinci nokta: Tarihsel bir perspektif içermeyen bir kuramsal yaklaşım

* Yrd. Doç. Dr., Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım Bölümü
gurata@bilkent.edu.tr

olamayacağı gibi, kuramsal bir birikim içermeyen bir tarihin de düşünülemeyeceği.

Sinema tarihine yönelik ilginin arttığından söz ettik. Ancak, çalışmaların daha çok tek tek filmlerin tarihçesine ve oyuncu/yönetmen yaşamöykülerine odaklandığını belirtmek gerekiyor. Oysa ki, sinema tarihi alanında pek çok konu araştırmacıların ilgisini bekliyor. Tıpkı Osmanlı tarihini padişahlar ve önemli olayların öyküsüyle sınırlandırılamayacağımız gibi, sinema tarihini de tek tek filmlerin ya da önemli kişilerin tarihçesinden ibaret olarak değerlendiremeyiz. Bu noktada, sinemanın bir toplumsal süreç olduğunu, bir kültürel işlevi olduğunu hatırlatmak gerekiyor. Filmlerin hangi maddi koşullarda üretildiği ve tüketildiği gözden kaçırılmaması gereken unsurlar.

Yöntemleri ağırlıklı olarak sanat ve edebiyat tarihine dayanan bu tarih anlayışını, "film tarihi" olarak nitelendirebiliriz. Usta yönetmenler (autuer), yıldız oyuncular ve onları filmlerine (başyapıt) odaklanan bu tarih anlayışı yerine, izleyiciler ve onların bu ürünleri nasıl algıladıkları üzerine yoğunlaşılan bir "sinema tarihine" ihtiyaç duyduğumuzu söyleyebiliriz. Bu tür bir sinema tarihi, siyasal/toplumsal tarih ve ekonomiyle ilişki kurarken, bireylerin yaşamları ile içinde yer aldıkları bağlam arasındaki ilişkiyi de gözardı etmemeli. Belki o zaman sinema araştırmalarında gerçek bir tarihsel dönemeçten sözedebiliriz.

Tarihin sinemayla olan ilişkisine baktığımızda ise, benzer bir sonuçla karşılaşıyoruz. Kültür tarihine, bunun içerisinde özellikle popüler olana yönelen ilginin artması kuşkusuz önemli bir gelişme. Bu yönelime karşın, sinemanın tarihsel çalışmaların sınırında yer almaya devam ettiğini görüyoruz. Toplum ve kültür tarihçilerinin sinemadan yeterince yararlandıklarını söyleyemeyiz. Hiç kuşkusuz bunda sinemayla ilgili araştırmaların, tarihsel çalışmaların gelişmemiş olmasının da rolü var. Sinemaya ve toplumsal yaşamdaki rolüne eğilen kapsamlı bir Türkiye cumhuriyeti tarihi henüz yazılmayı bekliyor. Genel kütür tarihinin ya da toplumsal tarihin bir parçası olarak sinemanın yanısıra, bir belge ya da arşiv materyali olarak film de tarihçiler açısından son derece önemli.

Son olarak, bu iki disiplinin kesişme noktasında yer aldığını düşündüğümüz tarihsel filmlerin, sinema araştırmacıları ile tarihçiler arasındaki kurulucak bir diyalogla ele alınmasını arzuladığımızı belirtelim. *Kebikeç*'in "Sinema ve Tarih" dosyasının bu türden bir diyalogun gelişimine katkı sağlayacağını umuyoruz. Sizi konuya yeni bir gözle bakmaya davet ederken, katkıda bulunan bütün yazarlarımıza teşekkür ediyoruz.

"Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı" Cemal Kafadar ile Söyleşi

(20 Temmuz 2005, İstinye)

Harvard Üniversitesi Tarih Bölümü öğretim üyesi Cemal Kafadar'ın çalışmaları, uygarlıklar arasındaki çok yönlü ilişkilerden kahvehanelere, Osmanlı kültürel yaşamının pek çok boyutunu kapsıyor. Kafadar aynı zamanda sinemaya özel bir ilgi duyuyor ve filmlerle olan ilişkisini akademik çalışmalarına da yansıtıyor. 'Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler' başlıklı konferanslar dizisine katkısının yanı sıra, Cemal Kafadar son olarak 28. İstanbul Film Festivali için 'Asiler, Azizler, Âşıklar' başlıklı özel seçkiyi hazırladı.

Cemal Kafadar ile sinema-tarih ilişkisi ile tarihsel filmler üzerine yaptığımız uzun söyleşi, aynı zamanda özel dosyamızda ele aldığımız konular açısından da genel bir çerçeve sunuyor.

Sinema-Tarih İlişkisi

Ahmet Gürata: Sinema-tarih ilişkisini ele alarak başlayalım. Biz daha çok sinemada temsil edilen tarihi konuşacağız. Ancak başka hangi boyutlarından söz edebiliriz bu ilişkinin?

Cemal Kafadar: Bunun iki, üç boyutu var... Bir kere filmlerin kendisi artık tarih. Bir belge gibi. Bilhassa sinema teknolojisinin geliştiği bir, bir çeyrek yüzyılı, tarihi bir dönem olarak düşünürsek, filmler bizzat bunun bir belgesi oluyor. 1920'leri çalışıyorsunuz, o yıllardan çekilmiş belgeseller, haber filmler, erken aktüaliteler var. Ayrıca o filmler -bilhassa kurgu film dönemine geçildiği, uzun metrajlı filmlerin yaygınlaştığı zamanlarda- üzerinde çalıştığımız toplumların kültürlerini, değerlerini, ideolojilerini, hayata ve geçmişe yaklaşımlarını çalışmak için birer belge. İlk akla gelen bu oluyor. Tarihçiler için, sinemayı bu şekilde değerlendirmemek yanlış olur. Nasıl gidip o yılların gazetelerine bakıyorlarsa, o yılların filmlerini de ele almayı düşünmeliler. Tabi her proje, her şeyi ele almayacaktır ama. İlk aklıma gelen düzlem bu oluyor.

İkincisi, sinemanın bizzat kendi tarihi. O da sonuç olarak bir konu. Çizgi ro-

manın tarihi, romanın tarihi, tiyatronun tarihi, gazeteciliğin tarihi, sosyal olayların ve süreçlerin tarihi gibi, sinemanın tarihi de, sinema ve tarih ilişkisini değerlendirmek isteyenler için bir konu.

Üçüncü ve bana entelektüel olarak daha ilginç gelen düzlem ise, sinemanın tarihe yaklaşımı üzerinden giderek tarih konusunda da bir şeyler öğrenebilir miyiz? Tarih bilgimizi, algımızı zenginleştirebilir miyiz? Sinemayı, sinema ürünlerini, filmleri bir obje olarak alıp çalışmanın ötesinde -ilk iki düzlem daha çok o kulvarda gidiyordu- filmlerle birlikte tarihi düşünmek diyebileceğim bir düzlem var ki, o entelektüel olarak çok ilginç geliyor bana. Tarihi ve zamanı diyebiliriz buna. Çünkü, sinema kendi teknolojisi ve yapısı itibariyle zamanı, kendine has bir disiplin, bir rejim içinde kullanmaya ve bu konuda çeşitli yaratıcılıklar taşımaya müsait.

A.G: Sinema söz konusu olduğunda, konuyu 90-120 dakikalık bir zaman dilimi içinde anlatmak gibi bir sınırlılık söz konusu.

C.K: *Flashback* (geriyedönüş), *flashforward* (ileriatlama) gibi çeşitli yöntemlere başvuracak ya da başvurmayacak. Belirli bir dönemi anlatırken, bir gün içinde geçen bir şeyi anlatacak, ya da bir yüzyılda geçen bir şeyi anlatacak veya bir karakterin ömrü çerçevesinde sınırlı kalacak. Bu tercihleri yaparak, film teknolojisinin verdiği imkânlarla, zaman üzerine de düşünmek zorunda bir direktör; düşünmese dahi bunu bir şekilde uygulamak durumunda. O da beni çok ilgilendiriyor ve düşündürüyor.

A.G: Bu sonuncu düzlemden hareket edelim... Sinema-tarih ilişkisiyle ilgili günümüzde de geçerli olan sınırlayıcı bir bakış açısı var: “Sinemada yansıtılan tarih ne ölçüde gerçeğe uygun” biçiminde... Burada ister istemez yazılı tarihle bir karşılaştırma giriyor devreye. Bunun ötesinde acaba nasıl bakabiliriz bu ilişkiye?

C.K: İlk aklıma gelen, yazılı tarihin mesele etmediği -etmek zorunda kalmadığı- bir enformasyon fazlalığı sorunu var sinemada. Çünkü kadrajın içine, farkında olarak veya olmayarak, o kadar çok şey alabiliyorsunuz ki... Siz bir karakterin hikâyesini anlatıyorsunuz. O karaktere yakın çekimle baktık. Ama film sürekli yakın çekim gitmeyecek. (Carl Theodor) Dreyer, *Jan Dark*’da (*La Passion de Jean d’Arc*, 1928) çok yakın çekim kullanıyor, ama orada bile sürekli yakın çekim kullanılmıyor. O zaman kadrajın içine bir iskemle giriyor. Normalde, tarih yazarı bir karakterin hikâyesini anlatırken, detayı farklı bir şekilde kontrol edebiliyor. Dediğim gibi bir iskemle, bir ağaç, bir kapı... Diyelim Yavuz Sultan Selim üzerine bir şey yazıyorum, bir iskemleden, bir ağaçtan, bir kapıdan, bir yoldan bahsetmek durumunda değilim, ama filmin kadrajı meselesine girdiğimizde bunlar olacak. Bunlar sinemada kontrolü çok daha zor şeyler.

Filmde anlatılan dönemin maddi kültürü, kontrol edilen ve edilemeyen sebeplerden, o kadar çok görülüyor ki, bu yazılı tarihçeye göre çok daha farklı bir problem yaratıyor. Bir kere bunu vurgulamak gerekiyor.

A.G.: Derviş Zaim'le olan çalışmanızdan (*Cenneti Beklerken*, 2005) biliyorum, davranışlar, beden dili, bütün bunlar tarihsel film için önemli sorunlar...

C.K: Demin söylediğimden biraz farklı bir şey bu. Kadrajın içine kazara ya da seçilerek giren şu ya da bu unsurdan öte, bir de beden dili meselesi var. Yine yazılı tarih yazarının, özellikle beden ile ilgili bir şey yazmıyorsa, hiç uğraşmak zorunda kalmadığı bir problem. Ama bu çok hoş bir tarihi problem. Bu problem "aman olmasa da olur" diyebileceği bir şey değil tarihçinin. Ve sinema sayesinde biz bu problemi çok daha etraflı bir şekilde düşünebiliriz. Sinemaya dikkatli bakarak, sinema örneklerini değerlendirerek, çözümleyerek beden dili üzerine, maddi kültür üzerine çok daha derin düşünebiliriz.

A.G: Genelde, film sanki bu konularda daha özgür olarak değerlendiriliyor. Örneğin Pierre Sorlin'e göre "tarihsel film, ele aldığı konuyu yeterince sorgulamayan, ancak olgular arasında ilişki kuran ve bu olguları yüzeysel biçimde yansıtan bir tez çalışmasına benziyor" (1980: 38). Bu anlamda ticariliğin getirdiği bazı sorunlar söz konusu belki de.

C.K: Daha çok bir hikâye anlatmak için yapılıyor. Tarihi roman da o anlamda benzer. Ama sorgulamayan bir tez olmak zorunda değil. Daha sorgulayıcı örnekler de düşünebiliriz.

Sinemanın ne temel yapısı ne dili itibariyle öyle olmak zorunda değil. Ama ticari sebeplerle olmuş, şu sebeple olmuş, bu sebeple olmuş... Tarihi roman için de aynı şekilde. Kendi yaptığı iş üzerine, konusu üzerine fazla düşünmeyen roman örnekleri çoktur, *refleksivite* taşımayan... Benim için kilit kelime bu. Ama bal gibi *refleksivite* taşıyan roman ve film örnekleri de düşünülebilir. Hatta genellikle bunlar 'iyi' film kategorisine giriyorlar.

Az önce söylediğimiz beden dili ve kadraj sorunundan biraz farklı bir sorun bu. Çünkü o ilk söylediklerim sinemanın doğasında var. Üçüncü mesele, sorgulayıcı olmama meselesi ise herhangi bir filmin anlatımıyla ilgili.

A.G: Basitçe gerçeğe uygunluk sorunu da değil bu...

C.K: Evet değil. İki şekilde düşünülebilir belki. Refleksivite taşımak ve de analitik, çözümleyici, tahlilci olmak. Düz bir hikâye anlatan kişi, genellikle analitik olma kaygısı gütmüyor. Ama öyle romanlar, öyle filmler biliyoruz ki, ele aldığı konu, anlattığı hikâye üzerinde tahlil denemesinde de bulunuyor.

Bir Tür Olarak Tarihsel Film

A.G: Biraz da, tarihsel film dediğimiz türü açmaya çalışalım. Bu çerçevede bazı yazarlar, tarihsel film ile kostüme film arasında bir ayrıma gidiyorlar. Buna göre, birincisi, gerçek kişi ve olaylar üzerinden kurgulanıyor. Tarihsel filmin bir alt dalı olarak değerlendirilen kostüme film ise, geçmişin mitsel ve simgesel öğeleriyle ilgileniyor. Böyle bir ayrım acaba ne kadar gerekli? Zira her zaman bir kurmaca yapı söz konusu...

C.K: Daha çok başlangıcında sinemanın, bu tür örneklere rastlıyoruz. Hatta ilk filmler tarihi filmler diye- biliriz sanırım. D. W. Griffith'e

gidersek, aktüaliteden kurmaca filme geçişte ilkler arasında sayılır. Onun filmleri *Hoşgörüsüzlük* (*Intolarence*, 1915) ve *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, 1916) da bu kategoriye yerleştirebileceğimiz filmler. Eisentein'in filmleri de öyle. *Grev* (1925) ve *Ekim* (1927) de tarihi filmler. Ve Sovyet sinema endüstrisinin kendi yaklaşımı açısından genelde çok ilgilendiği bir tarz tarihi film. *Potemkin Zırhlısı*'na (1925) bile, çok yakın bir dönemi ele almasına rağmen, tarihi film diyebiliriz.

A.G: Onunla ilgili ilginç bir anekdot var. İsyancı gemicilerin askerler tarafından öldürülmesi sahnesine ilişkin. Bir adam, anlatılanın kendi öyküsü olduğunu öne sürerek, telif hakkı talebiyle dava açıyor. Eisenstein savunmasında, idam edilen denizcilerin gözlerinin bağlandığını, oysa filmde üzerlerine branda serildiğini hatırlatıyor. Bunun tamamen kendi yorumu olduğunu belirterek, yargılanmaktan kurtuluyor.

C.K: Kurmacada -hem romanda hem filmde-böyle bir sorun var. Farklardan konuşurken değinmediğimiz bir unsur da bu. Yazılı tarihçinin ortaya koyduğu ürün belli bir şekilde algılanıyor. Akademik tarih kendi geleneği içinde nasıl algılanmış? Geçmişi yansıtmakla uğraşan, geçmişin rekonstrüksiyonuyla -yeniden inşa edilmesiyle- kendi metot, yaklaşım, kaynak, kanıtlarıyla ilgilenen bir bilim disiplini. İyi tarihtir, kötü tarihtir o ayrı, ama kimse benim dedemin hikâyesini buraya çaktırmadan koymuşsun filan gibisinden bir davada bulunamaz. Film ve roman için böyle bir tehlike var. Hatta o yüzden son zamanlarda, hukuki gerekçelerle veya oyunbazlıktan dolayı filmlerin başında "bu filmdeki olay ve kişilerin gerçek hayattaki olay ve kişilerle benzerliği bulunmamaktadır" gibi bir ibare koyuyorlar. Yazılı tarihçi böyle bir şey yazarsa olmaz, ya da hoşluk olur. Ama bu farkı da mutlaklaştırmamalı. Postmodernizmin yayılmasıyla, bilhassa her türlü insan, sosyal bilim, hatta doğa bilimi için bir inşa edilmişlik kaygısı, eleştirisi var ya, sonuçta o çerçeveden baktığımızda akademik tarihçinin yaptığı iş geçmişi araştırmak ve yeniden inşa etmek işi çok da farklı değil kurmacadan. Hiç olmazsa belirli bir düzlemde bu ikisine bir arada bakabilmeliyiz gibime geliyor.

Bir takım filmcilerin çok ciddi araştırma, delil, yorum, metot gibi kaygıları olduğunu biliyoruz. Sadece buldukları bir hikâyeyi alıp, görsel bir dile aktarmak değil, aynı zamanda arşiv araştırması da dahil, klasik akademik araştırma yöntemlerine başvurduklarını görüyoruz.

Dünya Sinemasında Kostüme Filmler

A.G: Amerikan ve İtalyan sineması dışında tarihi film örneklerini çok tanıdığımız söylenemez. Sanırım her ülkede yaygın bir tür. Farklı ülkelerde ne tür özellikler gösteriyor?

C.K: Bir takım karşılaştırmalı gözlemler yapabilirim. Ama gözlemin ve izlenimin ötesinde bir şey söyleyemiyorum. Çünkü çok ciddi araştırmalar yapılması gerekiyor bu konuda. Bir kere, dediğiniz gibi, tarihsel sinema çok yaygın. Buna evrensel bir durum diyebiliriz. Ama bazı ulusal sinema geleneklerinde tarihsel sinema çok daha fazla vurgulanıyor, bazılarında o kadar değil.

Daha önce Harvard'da iki sene, eğlencelik mahiyette, film gösterimleri düzenlemiştim: "Osmanlı döneminde geçen kötü filmler" diye. Aramızda şaka yollu böyle isimlendirdik bunu. Macar, Arap, Bulgar, Türk film örneklerinden bir şeyler seyrettik iki sene. Hem eğlendik, hem bu soru üzerine düşünme vesilesi oldu. Mesela Yunan sinemasında bizdekine uzaktan yakından yaklaşacak bir tarihsel sinema birikimi yok. İran'da yok. Bunlar çok ciddi ulusal sinema endüstrileri. Sayısal olarak da hatırı sayılır endüstriler bunlar. Ama tarihsel film pek fazla yapılmamış.

Bu da beni karşılaştırmalı bir şekilde düşünmeye yöneltti. Acaba neden bazı ulusal kültürler, bilhassa sinemaları, tarih konusuna, tarih konulu eserlere bu kadar önem vermiş? Mesela bizim *Battal Gazi* örneğinde olduğu gibi, Ortaçağ destanları, epikleri, menkıbeleri büyük bir alt kol olarak değerlendirilebilir Türk sinema endüstrisi için. Yunanistan'ın da Ortaçağına baktığınızda bayağı meşhur, bayağı popüler anlatıları var, *Digenis Akritas* gibi. Ya da Bizans döneminde geçen yayınlanmış halk romanları var. Neden bunlar mesela Yunan film endüstrisinde alt kol oluşturmadı? Bizans dönemi aşağı yukarı hiç yok Yunan sinemasında. İran'da Safavi dönemi hiç ama hiç yok. Çok ilginç. Osmanlı dönemi kadar uzun değilse de 200-250 yıllık bir dönem. Ayrıca Safaviler İranlıların modern düşüncede önem verdikleri bir hanedan, bir devlet, ama sinemaya hiç yansımamış. Düşünün ne kadar renkli bir hikâye, Şah İsmail'in ya da Şah Abbas'ın hikâyeleri. Bunlar beni çok düşündürüyor. Tür olarak bir popülarite kazanmamış ve bu örnekler hiç değerlendirilmemiş. Burada sinema salonlarında gösterilmek üzere çekilen filmlerden söz ediyoruz. 1980'lerden buyana televizyon dizileri ve filmleri ya da VCD gibi ucuz teknolojileri kullanarak dağıtmak üzere gerçekleştirilen prodüksiyonlara baktığımızda farklı şeyler var. Araştırmak gerekir. Ama benim seyahatlerden ve kitap/film fuarı gibi yerlerde bolca dolanarak edindiğim izlenim, son on, on beş yıl içinde, o çerçevede bilhassa dinî temalı çok daha fazla 'tarihi film' çevrildiği, İran'da ve Türkiye'de.

A.G: Bunun acaba üretilen film sayısıyla ilişkisi olabilir mi?

C.K: Oranları karşılaştırmak lazım. En azından Türkiye'de olan biteni daha iyi değerlendirmemiz için. Hakikaten Türkiye'de tarihsel kostüme film, çe-

şitli komşu uluslardan dikkati çekecek oranda fazla mı yapılmış? Böyleyse Türkiye'deki endüstriye bir de o gözle bakmak gerekir. *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*'e (Leaman, 2001) baktığınızda birçok Ortadoğu ülkesinde göze çarpan bir üretim yok.

A.G: Kostüme film 'saygın' bir tür olarak değerlendirmediği için, belki de o kaynaklarda yeterince yer almıyor olabilir. Belki kataloglar üzerinden gitmek gerekebilir... Bu saydığımız ülkelerin örnekleri arasında belirgin farklar söz konusu mu?

C.K: Bu dediğim, biraz da oraya girizgâh yapmak için. Sadece kantitatif, nicelikle ilgili bir mesele olmanın ötesinde, o endüstrilerin niteliği hakkında da bir şey söyleyebilir bize. Yunanistan'da, İran'da tarihi film çevrilmemiş değil, bence gerçekten oranı az, ama daha önemlisi seçilen dönemler ve vurgular farklı. Mesela Türk sinemasında tarihsel örneklere baktığımızda, çok önemli bir kulvar ortaçağ diyebileceğimiz döneme eğilen filmlerden oluşuyor. Battal Gaziler, Karaoğlanlar vb. Şimdi o dönem, Türk ulusal bilincinin, Türk tarih bilincinin çok önemsediği ve gururlandığı bir dönem. Kahramanlıkla dolu, destansı ve bizi -haklı veya haksız sebeplerle- gururlandıran örneklerle dolu. Oysa Balkan uluslarına ve Yunanistan'a baktığımızda, Ortaçağ, şu ve ya bu sebeple, onların bir anlamda unutmak istedikleri bir dönem. Bir kere modern Yunan düşüncesinde, Türkler bir yana, Bizans çok çok övündükleri bir dönem değil. Onlar için asıl gururlanılacak dönem kadim Yunan tarihi; oradan gelen önemli tiyatro birikimi kısmen sinemaya yansımış. Ama Bizans dönemi, "karanlık bir ortaçağ dönemi" bir yerde. Hele ondan sonra Türklerle birlikte başlayan dönem onlar için bir "zulüm dönemi". Ya da en kibar tabiriyle başkasının yönetimi dönemi, *Turkokratia* dedikleri dönem. Osmanlı dönemi için aynı şey üç aşağı beş yukarı Sırp, Bulgar, Arnavut diğer Balkan ulusları için de söylenebilir. O yüzden Ortaçağ gerek ulusal tarih bilincinde, gerekse sinema endüstrisinde aynı rolü oynayamıyor.

Ele Alınan Tarihsel Dönemler

A.G: Ortaçağ'ın önemini popüler tarihsel romanlarda da gözlemliyoruz. Örneğin, Karaoğlan da başlangıçta beşinci yüzyılda geçerken, onüçüncü yüzyıla taşınıyor. Onbeş ve onaltıncı yüzyıllara ait örnekler de oldukça seyrek...

C.K: Günümüz Türk insanının, seyirci olsun okur olsun, daha rahat anlayabileceği ve ilişki kurabileceği bir dönem oniki, onüç ve ondördüncü yüzyılları kapsayan dönem. Coğrafya olarak da, genel kültür olarak da, Anadolu'da ve İslam içinde yoğrulmuş bir dönem. İslamiyet öncesi Türkleri anlatan filmlere ve o konudaki yaklaşımlara ayrıca değinebiliriz. Yedinci yüzyılda geçen bir hikâye, sıradan bir Türk seyircisi, okuru için çok sevilen ve gurur duyulan bir dönem olsa dahi, çok uzak ve anlaması zor bir dönem. Halbuki onüçüncü yüzyılda Anadolu'da geçen bir hikâye bir çok açıdan bize çok daha yakın. Belki de aldatıcı bir şekilde bize yakın olduğunu hissettiğimiz bir dönem. Birçok

ülkede olduğu gibi Türkiye'de de keskin bir ayrım yapılıyor "bizim tarihimiz" ile "başkalarının tarihi" arasında. Ve bizim tarihimiz hemen hemen hiçbir zaman geçmişin yabancılığını ve garipliğini benimseyen, "geçmişimiz"e mesafeli bir bakışla ele alınmıyor. Ataların "pagan" olduğu zamanlarla ilgili, Bulgaristan'dan ve Bulgar milliyetçisi bir perspektiften, seyre değer bir örnek zikretmek istiyorum burada: Osmanlı tarihçisi ve bir Cem Sultan romanı yazarı olarak bildiğimiz Vera Mutafcieva'nın romanından bir Asparuh Han filmi *(Khan Asparukh*, Lyudmil Staikov, 1981), kısaltılmış İngilizce versiyonu *The Glory of Khan* (1984) adıyla çıkmış piyasaya. Geçmişin yabanlığını yansıtmaktan çekinmeyen bir film.

A.G: Burada insanın aklına önemli tarihler geliyor. 1071, 1453 gibi... Nedense bunlar sinemada çok da fazla üzerinde durulan tarihler değil.

C.K: Çok haklısınız. Mesela Malazgirt değil mi? Ne kadar önemli bir şey ulusal bilincimizde, ama sinemada o kadar değil.

A.G: İstanbul'un fethiyle ilgili de benzer bir durum söz konusu. Bir iki filmin ötesinde üzerinde durulan bir konu değil.

C.K: Ya da Osman Gazi, Orhan Gazi gibi dönemler, gerek ortaöğretimde olsun, gerek yaygın tarih kültüründe olsun, çok sevilen, yakın hissedilen dönemler. Ama sinemamızda pek ele alınmadılar. *Kuruluş* (Ziya Öztan) dizisini hariç tutarsak tabi...

A.G: Bu ve benzeri tarihsel olaylar, gerçeğe uygun bir biçimde temsili daha güç konular olarak değerlendirilmiş olabilir.

C.K: Haklısınız, "gerçeğe uygun" olmayan bir "gerçek tarih filmi" alay konusu olabilir. Gerçi bu ölçütün esiri olmadan, gerçek ile muhayyel olanın sınırını mutlaklaştırmayan, karakterlere ve "dönemin ruhu" diyebileceğimiz şeye odaklanan, hatta masalsı bir anlatım tutturan, cüretkar filmler çekilmesini ben çok isterim. Osmanlı tarihi söz konusu olduğunda, ideolojik açıdan da güç bulunmuş olabilir.

Alt-türler ve Dönemler

A.G: Bu açıdan 1950 ile 60'lar arasında bir fark göze çarpıyor. Gerçek tarihi olayların temsiline 1960'larda çok daha az yer veriliyor.

C.K: 1950'lerin başı hariç, Osmanlı döneminde geçen ve bilinen tarihi karakterleri ele alan film çok az, Türk sinemasında tarihsel film o kadar bol olmakla birlikte. Ne tür konuların ele alındığına dair ciddi farklar var. Bir tanesi bu.

A.G: Bunu daha ayrıntılı tartışalım o zaman.

C.K: Osmanlı tarihi sanırım Cumhuriyet döneminde hep kendine has sorunlar taşımış bir tarih. Bu akademik tarihçilik için de geçerli, ama akademik tarihçilikte Osmanlı döneminin önemsenmediğini söyleyemeyiz. Arşivlerimize, kütüphanelerimize baktığımızda, akademik tarihçilerimizin temel gıdasına baktığımızda, Osmanlı dönemi öyle bir başı çekiyor ki... Akademik tarih-

çiliğin bundan uzak durmasına imkan yok. Ama film endüstrisine ve sinemaya da damgasını vuran ulusal tarih bilincinin yoğrulduğu kamusal tartışma alanına baktığımızda, Osmanlı tarihi biraz sorunlu bir alan. Övecek misiniz, yerecek misiniz? Övecekseniz de nereye kadar öveceksiniz, ak mı kara mı?

İşte bugünlerde Vahdettin hain miydi, değil miydi tartışması çıktı, ortalığı kasıp kavuruyor. Çünkü ilgilendiriyor insanları. Biz Osmanlı tarihine nasıl dönüp bakacağız, Türk aydını için yakıcı bir soru. Genel olarak Türk kamuoyu için de. Belki de o yüzden uzak durmak, ticari kaygılar güden, halk sanatı olmaya çalışan sinema için daha akıl kârı olmuş.

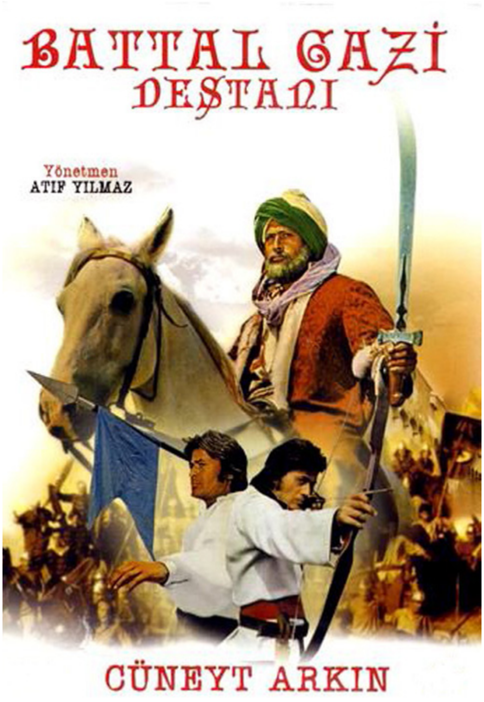
Burada ilginç olan bir istisna var. O da 1950'lilerin başları, sizin dediğiniz gibi incelemeye değer. Ama benim de ilk izlenimim sizinki gibi. Demokrat Parti'nin iktidarının, başarısının erken dönemi çerçevesinde değerlendirmek gerekir. O bağlamda, Osmanlılıkla ilgili bir takım yargıların değiştiğini söyleyebiliriz. Bir takım şeylerin canlandırıldığını görüyoruz. Mesela Abdülhamid döneminde, Söğüt'te -Osmanlı devletinin kurulduğu yerde- başlatılan çeşitli kutlamalar var. Abdülhamid'in buna çok önem verdiğini ve bu olayı çok ciddi bir ritüel, kutlama haline getirdiğini biliyoruz. 1950'lerin başında Demokrat Parti bunları yeniden canlandırıyor. Uzun yıllardır yapılmamış, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde unutulmuş bir uygulama. Buna benzer başka örnekler de var: 1926'da kaldırılan Manisa mesir şenliklerinin 1951'de ihya edilmesi gibi. Ezan'ın Türkçeden Arapçaya dönmesi hatta. Genel olarak 50'lerin başında ne oluyordu diye bakacak olursak, Cumhuriyet'in erken döneminin aşırılıkları addedilen bazı yaklaşımların terk edilmesi tavrı var. O bağlamda Osmanlı tarihine, Osmanlı tarihinden bazı kahramanlara (Cem Sultan, Yavuz Sultan Selim gibi) yeniden dönüp bakmak, onları popülerize eden filmler çekmek gibi bir tavır bana anlaşılır geliyor. Popüler tarih dergiciliği de 1950'lerde serpiliyor.

A.G: Tarihsel filmin yaygınlık kazanması Demokrat Parti dönemiyle başlıyor. Bununla birlikte 1959'da Kurtuluş Savaşı dönemiyle ilgili 8 film birden çevrilmiş olması da çarpıcı.

C.K: Bu tesadüfi olamaz. Burada Kurtuluş Savaşı dönemine, Mustafa Kemal'in kişiliği etrafında yeni bir ulus inşa edilmesi meselesine dönüş var zannediyorum.

A.G: Tarihsel/kostüme filmler popüleritesini 1970'lerin ortasına doğru yitiriyor. Bu aynı zamanda Türk sinemasında krize doğru giden yeni bir dönemin başlangıcı. Öte yandan, tür olarak tarihsel film genellikle kriz dönemleriyle ilişkilendiriliyor...

C.K: 60'lar sosyal ve siyasal hareketlilik dönemiydi. Çalkantı da denebilir buna. O bağlamda çok canlı bir entelektüel hayat vardı. O entelektüel hayatın en önemli parçalarından biri tarih tartışmaları üzerinden dönüyordu. Bunlar akademik tarihçilerin çok beğendiği tartışmalar değildi belki, ama hiç olmazsa canlılık anlamında çok takdire şayan tartışmalardı. İşte, "Osmanlı düzeni feodal miydi, değil miydi", "Asya Tipi Üretim tarzı", "Osmanlı toplumunda



endüstrileşme, kapitalistleşme kapitalistleşememe" meseleleri, bilhassa Marksgil ekolün ortaya attığı bir takım sorulardı. Ama sırf onların tartıştığı meseleler değildi, çok yaygın meselelerdi. Biraz da ben onun içinde büyüdüm diyebilirim. İlk tarih okumalarımı ya da tarihle ilgili edebiyat okumalarımı, düşünmelerimi o yıllara borçluyum. Canlılığına hepimiz çok şey borçluyuz. Çok sorular ortaya atıldı. Tabii millî kimlik soruları, destanlar, kahramanlar, folklor ya da gelenek gibi meseleler de bu tartışmalar çerçevesinde değerlendiriliyordu. Çağdaş sanatlar folklora yaslanmalı mı yaslanmamalı mı? Geleneksel sanatlarımız yerel midir evrensel midir? Klasiklerimiz var mı? Ve o bağlamda sinemacıların da tarihe eğilmiş olması beni pek şaşırtmıyor. Çünkü bazı sinemacılar birebir bu tartışmalara katılıyordu. Kemal Tahir üzerinden Metin Erksan, Halit Refiğ gibi... Bu tarih tartışmaları çerçevesinde, "Türk ve Osmanlı tarihini nasıl yorumlamalıyız?", "buradan yola çıkarak nasıl bir sinema olabilir?" gibi konuları konuşuyorlardı. *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası*'nı (1959), *Battal Gazi Destanı*'nı (1971) çeken Atıf Yılmaz gibi birisi bu tartışmaların doğrudan içinde değildi belki ama duyduğu bildiği şeylerdi.

Türün Kaynakları

A.G.: 1950'lerde ve 60'larda, Amerikan sinemasının büyük bütçeli epik yapımlarıyla, İtalyan sinemasının "kılıç ve sandalet" filmleri giriyor Türkiye'ye. Bunların yerli kostüme filmler üzerinde bir etkisi olduğu söylenebilir mi?

C.K: Muhakkak Türkiye'de sinema çevrelerinde birilerine ilham kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Çizgi roman da öyle.

A.G.: Bir de tarihsel romanlar konusu var.

C.K: Tarihsel roman da bizde uluslaşma sürecinde hep popüler olmuş ve sinemayla da hep iç içe olmuş. Sinemanın tarihsel romandan çok beslendiğini bildiğimiz için ele alınması şart. Bazı örnekler çok ele alınmış sinemacılar tarafından, bazı örneklere ise hiç girilmemiş.

A.G.: Örneğin *Devlet Ana*...

C.K: *Bozkurtların Ölümü* de çok popüler olmuş bir roman. Ama birebir hiç-

bir zaman sinemaya aktarılmadı değil mi?

A.G.: Sanırım genel esin kaynağı oluyor. Bir diğer önemli kaynak ise, destanlar, menakıbnameler ve belki de korsan hikâyeleri....

C.K: Benim bildiğim kadarıyla, çeşitli şekillerde ve düzlemlerde kaynaklık ediyor bu saydıklarınız. Bir Battal Gazi Destanı ya da bir *Danışmendname* yirminci yüzyılda metin olarak baştan sona biliniyor ve tekrar tekrar anlatılıyor diyemeyeceğim. Ama destanların içinden çeşitli epizodlar, masalsı bir havaya bürünerek anlatılıyor. Çeşitli insanlardan dinledim, köy ortamlarında, kasabalarda, modern batılılaşmış şehir kültürünün çok da nüfuz etmediği yerlerde 50'lerde, 60'larda, 70'lerde hâlâ yaygın olarak anlatılıyormuş. En azından, bu isimler biliniyor ve kutsanıyor. Bir kere bugün bile baktığınızda Seyit Battal Gazi sürekli ziyaret edilen bir yer. İnsanların adak adadığı, dilekleri yerine geldiğinde kurban kestiği bir mekan. Oraya kurban kesmeye gidildiğinde bir otobüs dolusu insan geliyor. Evlerinde akrabaları var, onlara da anlatılıyor, geldiğinde Seyit Gazi'ye ait menkıbeler hemen ayaküstü konuşuluyor... Tabutuna bir bakıyorsunuz, 10 metre. İnsanüstü bir şey. Yanında yine efsaneye göre imparatorun kızı (kral kızı) yatıyor, normal insan boyunda bir kabir. Sonradan Müslüman olup menkıbeye göre Battal Gazi'nin karısı olan kişi... Şimdi ziyaretçi olarak düşünürsek hemen bu gördüklerimizi (on metrelik bir kabir, yanında kral kızına ait olduğu söylenen normal boyutlu bir kabir daha) anlamlandırabileceğimiz bir hikâye örgüsünü merak etmemeye imkan yok. Yani, Battal Gazi destanı üzerine bir şey bilmemesine imkan yok bu ziyaretleri gerçekleştirenlerin, döndüklerinde onlarla konuşan hane halkının, komşuların.

Hele bu destanların ve destan kahramanlarının, filmlerin çekildiği yıllarda çok iyi bilindiğini, popüler olduğunu düşünürsek, bütünlük taşıyan bir metin olarak kendileri az bilinse dahi, şurasından burasından anlatılıyor olmalarının filmlere popülerlik kazandıran farklı bir boyutu var.

A.G.: Bu kaynaklara yazılı olarak ulaşabiliyor mu insanlar? Okunuyor mu?

C.K: Eski Türkçe eserlere baktığımızda, akademisyen ya da büyük şehirlerin entelektüelleri arasında adı sanı duyulmamış insanların koleksiyonlarında çeşitli Anadolu şehirlerinde, kasabalarda, hatta köylerde *Danışmendname*, *Battalname* gibi destanlardan örnekler, parçalar buluyoruz. 50'lerde, 60'larda dede olan insanlar -ki onlar Osmanlıca metin okuyabilen insanlar- böyle şeyleri okumuşlar. Evlerinde, etraflarında anlatmışlar.

Keza Köroğlu efsaneleri anlatılagelmiş, bazen yazıya geçmiş. Bunların bir kısmı şiirleşmiş olduğu için çok daha kolay hatırlanıyor. Köroğlu'nun şiirleri var ya da kendisine atfedilen şiirler var. O şiirlerin içine yansıyan hikâyeler var. Hikâyelerden motifler var. Bu şekilde Anadolu'nun 50'lerine, 60'larına bakarsak, bu film örneklerinin seyirci tarafından kolayca tanınır, seyircinin ona kolayca ısınır olmasını sağlayan birikimler çok. Ayrıca bir de tabi çok ucuz bir yayın türü vardı. Cami avlularında satılırdı eskiden. *Karacaoğlan'ın Aşk Maceraları*, *Ebu Müslim Horasani*, *Hz. Ali'nin Cenkleri*, *Hayber Kalesi'nin Fet-*

hi vb... Hâlâ arada sırada buluyorum ben bunlardan. Tek tek Battal Gazi, Danışmend gibi unsurlar bir yana, böyle bir zevk devam ediyordu demek istiyorum. Bu tür yayınların popüler olması, bu kahramanlık hikâyelerinin, destanların, menkıbelerin hâlâ geniş çaplı bir dinleyicisi ve okuyucusu olduğunu gösterir.

Yayınlanan kitap belki *Ebu Müslim Horasani*'dir, o sinemaya aktarılmamıştır, ama *Ebu Müslim*'i okuyan sinemada Battal'ın hikâyesini izlemek ister demeye getiriyorum. Zaten yaygın olan kültürel referansları ve zevkleri değerlendiren bir sinema olarak bakabiliriz.

A.G.: Bu anlamda, filmlerde bir takım göndermeler de var. Hasan Sabbah ve Hayber Kalesi gibi...

C.K: 50'lerde, 60'larda, Osmanlı kültürü -günümüze kadar da denebilir ama televizyon sonrası, şehirleşme sonrası çok tartışılabilecek tarafları var, oraya girmeyelim- hâlâ Anadolu'da hakim kültürdü. Özellikle, anlatı, dinleti, hayal kurmaca açısından... Masallarıyla, şiirleriyle, destanlarıyla büyük çapta şifahi olmuş, kısmen yazıya geçmiş büyük bir birikim hâlâ Anadolu'da canlılığını ve yaygınlığını sürdürüyordu. O yüzden bu filmler de hitap edecek geniş bir kitle buluyordu zannediyorum.

A.G.: Korsan hikâyeleri-nin bu türden bir yaygınlığı var mı?

C.K: Osmanlı halk kültüründe yaygın bir janr olarak görünmüyor. Bilhassa bir takım kıyı bölgelerinde -Ege kıyılarında ve adalarda örneğin- bir tanınırlığı var. Onyedinci yüzyılın sonlarından çok ilginç bir korsan hikâyesi var: *Makale-i Zindancı Mahmut Kapudan* (*Mahmut Kaptan'ın Anıları*, Haz. Cemil Çiftçi, Kitabevi: 1996) diye. Mesela o hikâyenin yazılış hikâyesini veriyor başında: "İşte bu hikâye ağızdan ağıza dolaşırdı, anlatılırdı. Bir gün bunu ben Girit Valisi'nin huzurunda anlatırken, Vali bilmem kim paşa da dedi ki, 'yahu bu ne güzel hikâye, sen bunu yazsana'. Ben de onun üzerine yazdım". Elimizdeki hikâye de o şekilde ortaya çıkmış.

Dolayısıyla böyle bir janr vardı şifahi kültürde. Hikâyede Kıbrıs adası, Kuşadası geçiyor. Anadolu sathında yaygın olduğunu söyleyemeyeceğim.

A.G.: Sinemada da fazla örneği yok zaten. İstisnası *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi, 1951).

C.K: Ama Barbaros çok iyi bilinen bir karakter. Barbaros'la ilgili bir menakıbname daha Onaltıncı yüzyılda yazılmış olmakla birlikte ağızdan ağıza anlatılıyor. Korsan ve denizci hikâyeleri daha sınırlı bir bölgede sanırım. Ondan önce *Düsturname* adıyla yazılmış bir kitap var. Yine şifahi gelenekten derlenerek onbeşinci yüzyılda ortaya çıkmış. Aydınoğullarından Umur Bey'in hikâyesini anlatıyor. Korsan hikâyelerinin de bir geçmişi var, ama bunlar daha sınırlı bölgelerde yaygınlık kazanmışlar.

Barbaros karakteri, karakter olarak çok bilinmiş, çok yüceltilmiş. Dolayısıyla onun hikâyeleri ağızdan ağıza yayılmış. Cumhuriyet döneminde kolayca tanınan bir şahsiyet olduğunu biliyoruz. Amerikalıların *name recognition* (adın

tanınırlığı) dediği unsur başından var, *Barbaros Hayrettin Paşa* diye bir film yaptığınızda. Ama *Korsanlar Geliyor* diye bir film yaptığınızda, korsan kelimesi bile -okumuş birisi söz konusu değilse- Bayburt'ta, Sivas'ta ne kadar bilinirdi, çok şüphelerim var.

A.G.: Tabi Barbaros da, korsanlık geçmişinden çok, Kaptan-ı Derya olarak biliniyor.

C.K: Barbaros kendi başına, kendi çıkarı için, kendi çevresiyle birlikte girişimde bulunan -korsanlık bir çeşit girişimcilik- birisi. Osman Gazi mesela, o da serbest girişimci olarak başlıyor, birçok gazi gibi. Korsan kelimesinin kötü çağrışımları da var. O yüzden belki, gazi ya da deniz gazisi gibi sözcükler daha çok kullanılmıştır Barbaros için.

Bu sıfatı taşıyanlar arasında müthiş farklar var. Kimi sırf çapulcu, kimisinin daha farklı kaygıları var. Onu da geçelim, biri karada, biri denizde... Ama Osman Gazi öyle bir dönemde aktif ki, bir devlet kurmayı düşleyebilir ve düşlüyor. Onun gibi bir sürü insan düşlüyor, ama o başarılı oluyor. O dönem öyle bir dönem... Selçuklular kalmamış, Moğollar uzakta ve eskisi kadar demir pençeleri güçlü değil, Bizans Bursa'ya bile hakim olamayacak durumda.

Ama Barbaros Kuzey Afrika'da ilk başarılarını kazandığında, öyle bir dönem ki, bir yanda koca bir Habsburg devleti, bir yanda koca bir Osmanlı devleti. Yani bağımsız devam etmesine imkan olmadığını anladığı anda, İstanbul'la temasa geçiyor ve kendilerini Osmanlı devletine bağlıyor.

A.G.: Bu unsurlar tarihsel filmlere yeterince yansımıyor sanırım.

C.K: Evet, çok düz, çapraşıklığından arındırılmış tarih okumalarından yola çıkıyor bu filmler; kahramanların karmaşık ve derinlikli olmaması için de özen gösteriliyor sanki. Bilhassa belli başlı tarihi karakterlere yaslanan filmler için bu geçerli. Yavuz Sultan Selim (*Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* [Münir Hayri Egeli, 1951]; *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* [Sami Ayanoğlu, 1952]) gibi. Konuştuğumuz gibi çok da örnek yok. Biri de kalkıp *Kanuni Sultan Süleyman* çekmiyor. Ama destansı hikâyeler gidiyor, bir de Karaoğlan gibi şeyler çıkıyor. O, Battal gibi bir tarihi kişilik değil. Ama janr olarak çok rahat eklemleniyor destanlara...

Uç boylarında, biz ile onlar arasında hem gündelik ilişki hem çarpışma cereyan eden bir bağlamda, faal kahraman tipi. O tipleme sanırım Battal Gazilerin popülaritesinden beslenebilir ve beslenmiştir bir ölçüde. Bir fark belki de şu. Karaoğlan, Battal Gazi'ye göre daha seküler ve şehirli olan modern cumhuriyet çocuklarına hitap edebilecek bir kahraman olabilir.

A.G: Bir de coğrafyası hâlâ Asya'yla sınırlı...

C.K: Yine zaman zaman Bizans da var....

A.G: Doğru...

C.K: Karaoğlan, Battal Gazi'ye oranla daha seküler resmedilmiş bir kahraman diyebilir miyiz?

A.G: Zannediyorum öyle... Dinsel kimliğine ilişkin bir vurgu yok. Türklük ön planda.

Ana motifler

A.G: Destanlardan gelen motifler nelerdir? Örneğin, başka bir kültüre ait olan imparatorun kızı...

C.K: Ben bunu bazen ortaçağ destanlarında da seziyorum, ama filmlerde ve çizgi romanlarda daha açık bir erotizmi var; öbür tarafın kadınlarının bir cazibesi var. Orada, fütuhat arzusu ile erotik arzu yer yer birbirine karışıyor. Burada güç, iktidar gibi temaları da düşünebiliriz. Çünkü iktidar kelimesi, Türkçede ve başka dillerde çok çağrışımlıdır. İçinde erotizm boyutu da var. Ya da kahramanın *viril* olması, kahramanın erkeksi olması, er kişi olması.

Filmlerde olsun, destanlarda olsun bu cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet boyutları açıkça karşımıza çıkıveriyor. Karşımıza çıktığında da, şöyle bir yapı oluyor zannediyorum: kahramanlık bizim taraftaysa ve eril bir şeyse -ki öyle- öbür tarafın kadınları cazibe unsuru ya da arzu objesi haline geliyorlar.

Ortaçağ Batı romanlarında da, romans denilen anlatılarda, bir diğer boyutu daha var bu tiplemelerin. Türk filmlerinde ve çizgi romanlarında da uygulanan bir şey: karşı tarafın erkeklerini efemine göstermek. Avrupa'nın Ortaçağ anlatılarında olsun, filmlerinde olsun, Doğulu, Şarklı kumandan ya da yönetici efemine olabilir. En son *İskender* (Oliver Stone, 2005) filminde bile Daryuş karakteri buna bir örnek. Eşcinsel çağrışımı İskender için de var, konu o yüzden biraz daha karmaşık. Ama İskender kesinlikle eşcinsel olsa bile viril bir adam, Daryuş ise kesinlikle süslü, sırmalı kaftanlara filan boğulmuş, Doğu'ya atfedilen lüks içinde yüzen, o yüzden de savaş meydanında yeterince kahramanlık gösteremeyen bir tip oluyor. Bizde de belki Bizans İmparatoru buna mukabil bir tipleme.

Bir de Ortaçağ'dan başlayarak Avrupa romanslarında, Şarklı yöneticiler, sultanlar biraz da zalim oluyorlar, zorba oluyorlar, keyfi bir güç kullanımı gösteriyorlar. Bizim de Bizans İmparatoru'na, hatta genel olarak düşmanların yöneticisine bakışımız biraz öyle. Örneğin, *Gültekin: Asya Kartalı* (Mehmet Aslan, 1968) filmi daha pagan bir dönemde geçiyor, o nedenle de karşı taraf ne idüğü belirsiz bir gavur, Gültekin de Müslüman değil. Ama yine karşı tarafın yöneticisi zalim, zorba. Kızlara musallat olan bir herif.

A.G: Zorbalık, zalimlik deyince bu tür filmlerdeki işkence sahneleri akla geliyor.

C.K: Tipleme içinde imparatorun kızı konusu ile bir arada düşünülmesi gereken bir de imparator, yani o tarafın komutanı, tiplemesi var. Onlara da atfedilen özellikler üç aşağı beş yukarı bunlar sanırım. Bir tane çok zalim sert bir komutan olabilir. Ama onun yanında efemine, lüks içinde yüzen, halkı vergilemekten başka bir şey düşünmeyen, saray keyiflerine dalmış bir imparator tipi var. Bu arada bu tiplemenin harika bir varyantını Atıf Yılmaz'ın *Harun*

Reşid'in Gözdesi (1967) filminde bulmak mümkün. Biraz da 60'ların cinsel özgürlük ortamı ile açıklanabilecek, *camp* sözcüğünün cuk oturduğu bir film. Zalim prensin kırbaçlı seks sahneleri filan...

A.G: Öteki taraftaki kadının, kahramana yardımları söz konusu bir de.

C.K: Onun da ortaçağ anlatılarında izleri var. Benim kitabımın (1995) kapağındaki resim Aydos Kalesi'nin Osmanlılar tarafından fethi hikâyesinin iki yüz elli yıl kadar sonra yapılmış bir minyatür yorumu (*Şahname-i Al-i Osman*, c. 1550). Kalenin komutanının kızı, Bizanslı kız, uzun saçlarını Rapunzel gibi salmış. Gazi Rahman da onun saçlarından tırmanarak kaleye gidiyor. Ve kaleyi içinden fethediyor. O minyatür onaltıncı yüzyıldan ve çok iyi bilinen daha eski bir hikâyenin temsili. Hikâye de Aydos Kalesi'nin fethi hikâyesi. Gazi Abdurahman diye bir karakter var. Tekfurun kızı bir gece rüyasında çok yakışıklı bir adam görüyor ve âşık oluyor. Ertesi gün bir bakıyor kalenin önüne, gaziler gelmiş ve hemen başı çeken kişi de (Abdurrahman) o rüyasında gördüğü gazi. Saçlarını salmasın da ne yapsın kızcağız. Yazılı hikâyede ise bir kağıda taş ile sarıp kalenin anahtarını yolluyor. Yine metinde bayağı erotik bir sahne bu. Şifahi anlatı olarak kimbilir kaç değişik şekilde anlatılmıştır. Ondördüncü yüzyılda maceraperest, akıncı ruhlu gençler bunları dinliyorlar. Dinledikleri hikâyede tekfurun kızı gece rüyasında çok yakışıklı bir gazi görmüş, işte gazi bunu alıyor götürüyor bir nehir kenarına, soyuyor. Suya yatırıyor ve yunuyor, yıkıyor. Ben fazla sarkastik olmaktan yana değilim. Bir gönüllerin birleşmesi olarak, mecazi olarak ruhun temizlenmesi gibi bir metafor yönünde de okunabilir ve okunmalı da. Ama bir tarafı, hiç olmazsa bazı dinleyiciler için daha bedensel ilişki çağırışımı yapan ve daha erotik boyutları olan bir hikâye.

Karaoğlan'da mesela çizgi roman olarak hatırlıyorum, bizim o zaman görebileceğimiz en açık saçık sahneler, Türkiye'de o zaman yabancı yayın filan da bulunmazdı; gazetelerde ve dergilerde çok daha otosansürlü bir habercilik vardı; Karaoğlan'daki çizimlerdeki sahneler 'en' sahnelerdi bizim için.

A.G: Bir de tabi, benzer bir şeyi bir Türk ya da Müslüman kızı için düşünmek söz konusu değil.

C.K: Bütün cinsel hayaller ve arzular gavur kızı üzerinden anlatılıyor.

A.G: Bunun, insanları cezbetmek için kullanılan bir motif olduğu söylenebilir mi?

C.K: Zannediyorum, ama bu böyle kaba bir propaganda şeklinde değil. *İki Cihan Âresinde* (*Between Two Worlds*, 1995)'de analizini yaptığım Kan Turalı hikâyesini hatırlarsanız. Dede Korkut'ta hikâyelerini genellikle belirli bir zamana bağlamak zordur. Zaten öyle yüzlerce yılın şifahi, ağızdan ağıza, sözel birikimini yansıtan metinlerin hangi tarihi katmandan söz ettiğini anlamak çok güçtür. Bir iki tanesi hariç... Bunların en barizi Kan Turalı hikâyesi, çünkü üç aşağı beş yukarı Trabzon civarında, Trabzon Komnen İmparatorluğu civarındaki çatışmalar ve ilişkiler sürecinde geçtiği belli oluyor. Bir yüz yıl içe-

risinde tarihlendirmesi mümkün. O hikâyenin başında Kan Turalı, nihayet o yaşa gelmiş, ev bark sahibi olmak istiyor. Çok iddialı konuşuyor. "Ben öyle bir kadın bulacağım ki" diyor, "ben yerimden kalkmadan o kalkmış ola, ben kara koç atıma binmeden o binmiş ola, men kanlı kafir eline varmadan ol varmış, bana baş getirmiş ola". Böyle kahraman, böyle yiğit bir kadın istiyor. Kanlı Koca'ya açıyor bu fikrini ve ondan sonra Kanlı Koca kahramanla ufak ufak dalga geçmeye başlıyor: "Oğul sen kız istemezmişsin, bir cilasun bahadır istermişsin." Bula bula kimi buluyor, Bizans tekfurunun kızını buluyor. Kız buna, bu kıza acaip kesiliyor. Bunu da çok erotik anlatıyor Dede Korkut: "Kız köşkten bakıyordu, eli ayağı gevşedi, kedisi mavladı, avsıl olmuş dana gibi ağzının suyu aktı." Bugün değme cüretkar yazarın kolayca kullanacağı bir imge değil, "kedisi miyavladı". Daha bir iki öyle imge var...

Kızı istiyor babasından ama tekfur "bizim şehrin başına musallat olmuş bir canavar var, onu yenersen kızı alırsın" diyor. Bu da "peki" diyor, canavarı yeniyor. Kızın babası oğlunun telkiniyle yine de vermek istemiyor. Bunlar da kaçıyorlar. Tabii Bizanslı dediğin bir de kahpe olur (!). Sözünde de durmayabilir... Ama kız gavur kızı olmasına rağmen şaşırtıcı derecede -orada Dede Korkut hikâyesinin basit klişelerden hareket etmediğini söylemek istiyorum- sağlam ve yiğit bir karakter çıkıyor. Bunlar ikisi Trabzon tekfurunun topraklarından ayrılıyorlar. Giderlerken haramiler yollarını kesiyor. Ve çocuk onlarla baş edemiyor. Kız alıyor kılıcı eline hepsinin canına okuyor. Kan Turalı, "ben artık seni istemem" diyor: "Her kişi sözünü söylediğinde / Sen orada kalkasın, övünesin / 'Kan Turalı güçsüz düştü / Atın terkisine aldım çıktı' diyesin / Gözüm döndü gönlüm gitti / Öldürürüm seni".

Burası çok güzel... "Aaa bak işte gavur kızlarını erotik ve güzel gösterir, bizim çocukları hep kahraman ve iyi gösterir. Bu böyle insanların beynini yıkar, bu şekilde savaşa hazırlar" şeklinde anlaşılabilecek bir öykü değil. Çok karmaşık ve güzel bir öykü. Bütün Dede Korkut hikâyeleri öyle bence. Dede Korkut'un Azrail'le pazarlığı da muhteşem bir şeydir. Annesine gider, babasına gider, "benim yerime canınızı verir misiniz?" der. Onlar da vermez. Böyle Türk geleneksel aile değerleri diye konuşmak kolay, ama Dede Korkut'taki gerçekçiliği yakalamak çok daha güç ve manalı.

Neyse, "ben artık seni istemem" diyor. "Çünkü rezil olacağım" diyor, "seni bu kız kurtardı diyecekler" ... Selcen Hatun bunun üzerine Kan Turalı'yı düelloya davet ediyor: "Bre kavat oğlu kavat! Ben aşağı kulpa yapışıyorum, sen yukarı kulpa yapışıyorsun! Bre kavat oğlu, okunla mı, kılıcınla mı, gel beri söyleşelim!" Kız alıyor oku eline bir çekiyor, buna ders vermek için, Kan Turalı'nın saçındaki pireler ayağının ucuna gidiyor saniyede ("başında olan bit ayağına derildi"). Biraz çizgi roman, ya da Doğu'nun *martial arts* filmleri havasında. Bu imge dünyası bizim ortaçağ filmlerinde kullanılmıyor gibi geliyor.

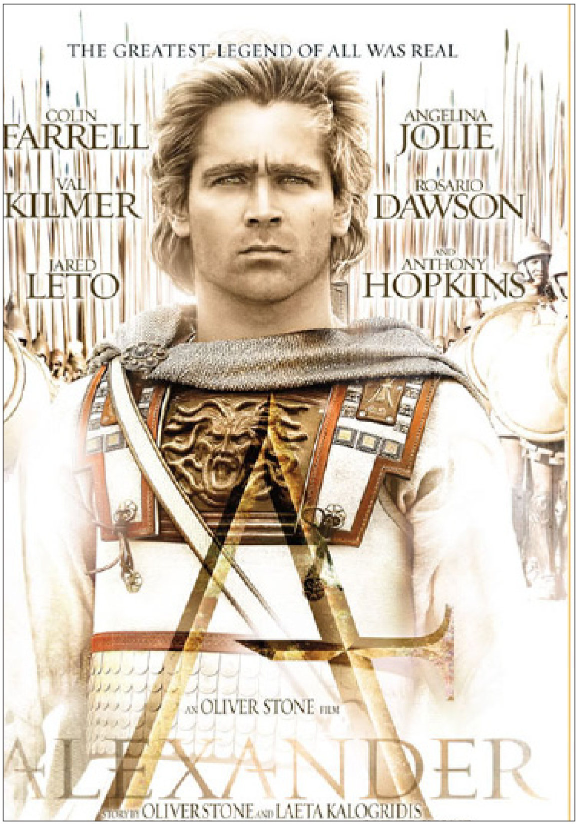
"Ben bu filmlerde neyi beğeniyorum ya da beğenmiyorum" diye düşündüğümde, Ortaçağ anlatılarından yansımasını istediğim ve Türk sinemasında

bulamadığım bir unsur -ama bugünlerde biliyorsunuz izleyiciler bunları Çin ve Japon filmlerinde bayılarak seyrediyor, dolayısıyla demode diyemeyiz, belki bir ara öyle addedilmiş- bu ilginç çizgi roman fantezisi. Kız oku bir çekiyor. Ok Kan Turalı'nun saçının içinden geçiyor adeta, oradaki pireler acele ayağının ucuna kaçıyorlar korkudan. Kan Turalı bunun üzerine pes ediyor tabi. Ve kızla beraber atlarını alıp gidiyorlar.

Şimdi bu hikâyenin karmaşıklığı beni çok düşündürür. Hep aklımızda kalması gereken bir özellik. Bunu işin içine katmazsak basit, şovenistik, propagandist metinlermiş, anlatılarmış gibi yorumlamak tehlikesi ortaya çıkıyor. Aynen bu ikiz kardeş motifinde de olduğu gibi. Orada, en milliyetçi dönemde, en milliyetçi filmde bile kendini gösteren bir mesaj var, bir nokta var gibi. Hayatın karmaşıklığı üzerine çok bilgece bir gözlem var gibi geliyor.

A.G: Filmlerde bu sanki kendi aleyhine işleyen garip bir mekanizma...

C.K: Filmlerde nasıl olduğunu yeniden konuşabiliriz. Ama ortaçağ anlatılarında o kadar ısrarlı ve o kadar bariz bir motif ki... Bu *İskender* filmini seyrettim, sonra dönüp İskendernamelere baktım. İskendernamelerde de aynı şey var. İskender çift soylu. İskender'in annesi İran'dan kaçırılmış meşhur bir padişah kızı. Dolayısıyla İskender bir yabancı olarak İran'ı fethetmeye gelmiyor. Zaten tevarüs etmiş olduğu kendi mirasının bir parçası olan bir kültüre gidiyor. Mesela Oliver Stone gibi bir adamın maalesef bu İskendernamelerin kapağını dahi kaldırdığını sanmıyorum. Ansiklopedik bir şekilde modern tarihçilerin ansiklopedilerde yazacağı türden bir İskender biyografisini almış, oradan kendince iyi bir film yapmaya çalışmış. Ama İran'da da büyük bir tepki aldı. Ben haklı buluyorum İranlıları. Çok ilkel bir dille ifade edildi yer yer bu tepki, ama kolay değil böyle bir şey. Günümüzde, medeniyetler savaşı gibi temaların konuşulduğu bir zamanda başka kül-



türler, medeniyetler üzerine böylesine yaralayıcı, tahkir edici bir tavır almak bir film için kolay olmamalı.

İskender karakterinde de, *digenis* dediğimiz bu çift soyluluk işlenmiş. Battal Gazi, Danişmend, hepsinde, kendilerinde değilse bile etraflarında, yakın silah arkadaşlarında buna benzer motifler çıkıyor. Ve bunları artık rastlantı olarak değerlendiremeyiz. O kadar ısrarlı ki metinlerimiz bu konuda. Filmlere nasıl geçtiği konusunda siz ne düşünüyorsunuz? Ya da filmlerin 1960'lardaki izleyicileri açısından bakarsak?

A.G: Alımlama açısından değerlendirmek oldukça zor, zira bu konuda elimizde yeterli veri yok. Bir kaç noktaya değinebiliriz belki de.... Bu filmlerin sayısının ve popülaritesinin arttığı dönemler, genelde çatışma dönemleri. Örneğin, 1974 Kıbrıs... Buradan hareketle, ikizlik motifinin barışçı ya da bağdaştırmacı (*syncretic*) yapıya bir gönderme olarak okunduğunu sanmıyorum. Ama melodramda birbirini kaybeden sevgililerin, kardeşlerin buluşması gibi, bunlar da oldukça dramatik sahneler. Ayrıca, çoğu zaman din değiştirmeyi de beraberinde getiriyor. Bu çerçevede, çağrışımları üzerinde çokça düşünülmeden dramatik doruk noktaları olarak değerlendirilmiş olabilir. Katartik bir işlevi var.

Kaynaklar ise, yalnızca ortaçağ anlatılarıyla sınırlı olmayabilir. Bir dönem popüler olan İtalyan kostüme filmlerinde (peplumlarında) de bu motifler var. Örneğin, Romus ve Romulus. Bir de düşman kardeş motifi, bir filmde kullanıldıktan sonra, bir tür konvansiyonu haline gelmiş olabilir. Popüler türlerde gişe başarısı hedefiyle böyle bıkıp usanmadan tekrarlanan motifler var.

Kahpe Bizans (Gani Müjde, 1999) bu motifle inceden inceye çok güzel dalga geçiyor. İkiz yerine üçüz kardeş işleri daha da karmaşıklaştırıyor. Hele bir de üçüncü kardeş bir tür doğa çocuğu olarak büyüyen bir karakter olunca....

Bu filmlerde verilmek istenen esas mesaj ya da iddiayla biraz da çelişen bir durum yaratıyor düşman kardeş motifi. Birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış bir kültür karşıtlığı yerine kimliklerin muğlaklığını ima ediyor (Gürata 2007).

C.K. Kardeşlerin karşıtlığını aşarak, aşkın bir düzlem mi getirmeye çalışıyorlar bilinçli bir şekilde? Yoksa sadece, dediğiniz gibi, dramatik bir öğeyi bilinen hikâyelerden alıp, popülarite için mi kullanıyorlar? Bunları sorguluyorsunuz siz de değil mi? Ortaçağ anlatıları için ben daha net görüyorum olayı. Bu modern filmlerde kimlikler o kadar kalın çizgilerle çiziliyor ki, onun bu şekilde bir imayla aşılması gerektiğini düşündüklerini de pek sanmıyorum. Ama kadim hikayeler çağdaş ideolojilerden güçlü olabilir bazı şartlarda, altta hepimizi aşan bir dalga boyutundan etkili olmaya devam edebilirler.

A.G: Böyle bir şey düşünmeseler de, motifin yer alış biçiminin vardırdığı sonuç bu. Ama tabi alımlama noktasında farklı izleyici gruplarının nasıl tepki verdiklerini bilemiyoruz. Sonuçta kan bağına bağlanmakla birlikte, zaman zaman öyle muğlaklıklar var ki... Bazen kan da belirleyici olmayabiliyor, kimlik tercihinde. Elbette bu tercih hep 'öteki' kardeşin 'Türk' kimliğini seçmesiyle sonuçlanıyor.

C.K: Ahmet Turani'de de belirleyici olan kan değil. Ahmet Turani'yi çok seviyoruz biz seyirci olarak...

A.G: Zaten Fikret Hakan canlandırıyor *Battal Gazi Destanı* (Atıf Yılmaz, 1971) filminde.

C.K: Evet, yiğit bir adam, mert bir adam. Filmde bir kahramanda görmeyi istediğimiz nitelikleri olan bir insan. Yakışıklı bir adam. Arkadaşlık etmeyi biliyor. Babası anlatıyor galiba, "böyle böyle bir arkadaş bulaşacaksın" diyor. Hatta Cüneyt Arkın'la muhabbeti sırasında tatlı tatlı konuşurlarken, "hadi bir güreşelim" diyorlar. Bunu da dostça yapıyorlar. Altta kalanın canı çıksın değil. "Ama" diyor Cüneyt Arkın, "kim yenerse, öbürü onun dinine geçecek". Ve sözünü tutuyor Fikret Hakan. Ondan sonra da bildiğimiz gibi ikili maceralar başlıyor. Bu hikâyede kanla, ırkla açıklanabilecek hiçbir şey yok. Çok daha insani bir mesaj, ortaçağ anlatılarına yakın bir mesaj var. Zaten insanlık öldü diye düşünüyorsak, kağıdı kalemi, hatta sözü bırakmak lazım.

A.G: Ama kostüme filmler arasında ayrı duran bir örnek. Daha özenli bir çalışma... Üzerinde durmak istediğim bir konu da, kaleyi içten fethetme ve kılık değiştirme motifleri...

C.K: Sarı Saltuk mesela Bizans döneminde Ayasofya'ya geliyor. İncil'i biliyor, Tevrat'ı biliyor, Rumca konuşuyor. Öyle bir vaaz veriyor ki, kuru göz kalmıyor. Bütün cemaati, oradaki kesişler ve papazlar da dahil, hem bilgisine hayran ediyor, hem de ağlatıyor duygulandırıyor. Böyle kahramanlar... Bu, tarihsel kahramanların bizim filmlerimizde pek görmediğimiz bir tarafları. Filmlerde kimlik değiştirme var ama örneğin hiçbir zaman Rumca konuşmuyorlar, bir iki uyduruk cümle hariç.

Filmlerdeki kimlik tanımı

A.G: Buradan hareketle, modern tarih bilincinde 'biz' ve 'öteki' arasındaki ayrıma değinebiliriz. Cumhuriyet döneminde bu ayrım çok net değil. 'Yunan' bu anlamda gerçek öteki değil.

C.K: Bazen alttan alta, çoğu zamansa açıktan şöyle bir söylem tutturulmuştur: "Biz bizim idaremiz altında kardeş kardeş yaşıyorduk. Ama bunu emperyalistlerin oyunu bozdu." Araplar için de aynı şey söz konusu. "Casus Lawrence olmasaydı bu sorunlar olmayacaktı" gibi... Halbuki Yunanlılar açısından bakıldığında, "Türkler bizi yüzyıllarca baskı ve zülum altında inletmişler" diye bir bakış var. "Ne güzel kardeş kardeş yaşamışız" diskuru yok orada. Belki var bazı aydınlarda, ama bizdeki gibi öne çıkmış değil.

Bir de tabii hem cumhuriyet dönemini, hem daha evvelini düşünürseniz, bir takım ırkçılar hariç, Türkiye'de bütün kamuoyunun farkında olduğu şey, Türk dediğimiz unsurun ne kadar çok etnik unsurun karmaşasından oluştuğu. Bunlar bu toplumda çok sık konuşulur. Biri Boşnak çıkar, biri Gürcü çıkar, biri o taraftan, biri bu taraftan... Belki bunların hepsi Türktür değildir ayrı konu. Ama bir yerde bu karışmışlığın farkında olmamak imkansız. Türk tarihi üzeri-

ne beş on cümle kurduktan sonra muhakkak bu karışmışlığı bir şekilde, kahvehanede olsun, entelektüel sohbette olsun ele almak durumundayız ve ele alırız. Dediğim gibi sonradan bu karışmışlığa yeniden bir etnisite atfedebiliriz. “Bütün o unsurlar zaten Türktü” gibi. Ama cumhuriyet topraklarına gelen insanların birçoğunun Türkçeyi doğru dürüst konuşamadığını biliyoruz, ya kendi ailemizden ya kendi çevremizden. “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyasının ortaya çıkmasının bir sebebi de bu.

Yunanistan için ya da Bulgaristan için benzeri bir bilinç ve kavrayış yok, tarihi sebeplerden dolayı.

A.G: Tanımlanmış bir düşman göremiyoruz bu filmlerde. Zira karşı taraf etnik kimliğinden çok dinsel açıdan tanımlanıyor. Çoğu zaman da yanlış ve klişe bir biçimde tanımlanıyor.

C.K: Nihal Atsız’ın romanlarında Çin net bir düşman. Ama şimdi bugün sokaktaki insana ya da okumuş birini sorsak. “Hunların düşmanı kimdi?” diye, çok da net bir cevap alamayız. “Hunların ötekisi kimdi?” ya da “Göktürklerin ötekisi kimdi?” daha da az bilinir? Hakikaten Göktürkler kiminle savaşmıştı? Düzenli olarak bir öteki var mıydı Göktürkler için?

A.G: Cengiz Han’ın temsili de sorunlu. Bazen kahraman, bazen düşman...

C.K: Zaten Moğollar bizim tarih bilincimiz için hep muğlak bir unsur. Onları biz mi sayacağız, bir başkası mı? “Türk-Moğol” çok sıklıkla kullanılıyor. Ama o da bir çözüm değil.

A.G: Bu konu son olarak İngiltere’deki ‘Türkler’ sergisiyle gündeme gelmişti. Yeniden bir tartışma başlamıştı.

C.K: İslami kaynaklar açısından -Horasan ve Orta Asya Türklerinin İslami kaynaklarından, Ortadoğu’ya kadar, Arapça ve Farsça İslami kaynaklara kadar gelen bir yargı- Cengiziler zalim bir öteki. Osmanlı kaynaklarında da böyle... Osmanlı Devleti’nin kuruluşunu açıklarken Osman Gazi’nin dedelerinin Cengizilerin kıyımından kaçarak Anadolu’ya geldiklerini söyleyerek başlar, Aşıkpaşazade gibi tarihler. En erken Osmanlı tarihçileri, Osmanlıların hikâyesini Cengizilerin kıyımından kaçışla başlatırlar. Onun da ötesinde, çeşitli Osmanlı tarihlerinin içine serpiştirilmiş, Cengizilerin zulmüyle ilgili, aynen Arap ve Fars kaynaklarında olduğu gibi, yargılar vardır. Buna karşılık Osmanlı kaynaklarında bir şey var pozitif: Cengizilerin yasayıcı tarafını -yasa kelimesi Cengiz Han’la bağdaştırılır genellikle- beğeniyorlar. Sadece negatif yargılardan oluşmuyor. Ama kesinlikle, Ortadoğu Müslüman toplumunun Cengizilerle ilgili olumsuz yargıları, Osmanlı kültürüne, Osmanlı kültüründen modern Türk kültürüne de kısmen yansımış.

Ama Cumhuriyet döneminde iş daha da karmaşıklaşıyor. Kökenimizi Orta Asya’ya bağlayınca, Orta Asya’nın yarattığı en büyük devletlerden biri de o olduğuna göre, Zeki Velidi Togan gibi bu işi çok iyi bilen birileri çıkıyor, “bu Moğollar hiç de söylendiği gibi bir devlet değildi, büyük fütuhat yaptılar, ama bunun ötesinde gayet sağlam bir idari sistemleri vardı. O kadar geniş bir top-

raklar bütününü ellerinde tutmak ve idare etmek kolay değildi. Bunu barbarlar yapamazdı, bunun medeniyet tarafı vardır" gibi yabana atılamayacak argümanlar öne sürüyor. Zeki Velidi Bey başta olmak üzere çeşitli Cumhuriyet dönemi yazarları Moğolları yeniden gözden geçirdiler. Bir konsensus da oluşmadı. İlk başta değindiğimiz yere geleceğim, sizin dediğiniz gibi bir muğlaklık söz konusu. Cengiz ismini veririz çocuklarımıza ama Cengiz Han bizim tarihimizde Osman Gazi kadar sevimli biri değil, olamıyor.

A.G: Hatta popüler romanların bir bölümünde bir hain olarak çiziliyor. Örneğin, *Kızıltuğ* (Abdullah Ziya Kozanoğlu)... Öte yandan, çok kimliklilik, Cumhuriyetin bastırma çabasına karşın su yüzüne çıkıyor.

C.K: Cumhuriyet'in o bastırma çabasında bile bir *ambivalence* (çelişik ve belirsiz durum) var. Çünkü bir yanıyla argüman şu, "çok değişik unsurların bir araya gelmesiyle bugünkü Türk toplumunu inşa ediyoruz". Ama "onlar zaten Türk," diye devam ediyor. Türklüğün tanımını o kadar cihanşümul, o kadar geniş bir coğrafyaya ve tarihe yayıyor ki, o tanım sayesinde bir taşla iki kuş vurmak gibi bir şey yapıyor. Hem dar bir Türklüğün içine herkesi sokmuş oluyor. Hem de, "Türklük zaten o kadar dar bir şey değil, Türklük zaten yayılmış, Bosna'da Kafkasya'da şurda burda karşımıza çıkan ve bugün bize katılan, ama Türkçeyi bilmeyen insanlar, kardeşlerimiz zaten, Türk canım. Onlara asıllarına rücu etmeleri için yönlendiriyoruz." Hakikaten çok basit değil Cumhuriyet'in Asya ve Anadolu kültürlerine sahip çıkma meselesi.

Onun da filmi yok değil mi? Hitit, Frig, Urart kültürleri arkeolojide sahiplenilmiştir. Resmi tarih yazımında sahiplenilmiştir. Turizmde de ciddi bir yeri var. Ama sinemamıza hiç yansımadı bu İslam öncesi Anadolu medeniyetleri. Bu sahiplenmeyi de kaba bulabiliriz, tarihi tahrif etmek diyebiliriz. Ama ideoloji olarak baktığında, öyle kolayca yargılayacağın bir şey değil. Bir yanıyla da olumlu bir evrenselcilik taşıyor. "Bunlara da sahip çıkalım. Bu toprakların kadim kültürü de bize yabancı değildir. Kendimize ait olanı Turan'da, şurada burada aramamıza gerek yok, bu topraklarda da bulabiliriz" gibi mesajlar var içinde zannediyorum.

A.G: Bu medeniyetler yeni yeni ilgi odağı olmaya başladı. Belki kostüme filmler dalgası bugün sürseydi, bu dönemleri ele alan filmler yapılırdı.

C.K: Bir Frig filmi seyretmek isterdim. Böyle bir konu ticari başarı elde edebilir.

A.G: *Hititler* (Tolga Örnek, 2002) buna bir örnek... Sözünü ettiğimiz popüler romanlar ve filmler belirli bir tarih anlayışını yaygınlaştırıyor.

C.K: Bir kere tarihi sevdiriyor. Özellikle Türklerin maceralarının anlatıldığı bir tarihi sevdiriyor. Bu kötü bir şey de değil bence. Ben de severek okudum çocukluğumda ve hâlâ fırsat buldukça karıştırıyorum.

Her metin gibi nasıl okunacağı, nasıl yönlendirildiğinize bağlı biraz. Nasıl bir kültürel ortamda, nasıl bir aile ortamında, nasıl bir okulda, ne gibi değerlerle, ne kadar sorgulayıcı şekilde okuyacağınız vb. çok farklı sorular... Ama bu

metinleri, konuştuklarımızın çoğunu sadece ve sadece kaba, şoven ve okuyanı Türklerin dışında herkese düşman hissettiren metinler gibi göremeyiz. Filmlerin de öyle bir şekilde yargılanması haksızlık olur zannediyorum. Her ne kadar Ortaçağ anlatılarındaki kadar renkli, zengin ve incelikli olmadıklarını düşünüyorsam da, hatta kaba ve şoven yanlarının çoğu zaman ağır bastığını görüyorsam da...

A.G: Eğitici, öğretici bir amaç taşıma iddiasında bu eserler, ama eğlence unsuru ağır basıyor.

C.K: O da güzel bir şey.

A.G: Başarısı da burada yatıyor belki. Öte yandan, bugün artık eleştirilen bir tarih anlayışının etkili olmasının aracısı durumunda.

C.K: Doğru. O yüzden hangi bağlamda okunduğuna bağlı dedim. Genel tarih diskuru, tarih konuşulan ortamlar öyle yönlendiriyor ki insanları, korkarım Oğuz Özdeş'ten Kozanoğlu'ndan, Turhan Tan'dan benim görmek istediğimden çok daha dar milliyetçi mesajlar alacaklardır. Ama bu, romanların bizzat kusuru değil demek istiyorum. Orada kabahat -eğer varsa- sorgulayıcı insan yetiştirme konusundaki çeşitli zaaflarımızda yatıyordur, eğitim sistemi de dahil. Kozanoğlu'nun romanında bütün Türkler çok iyi gösteriliyorsa, bir çocuk çıkıp "baba bütün Türkler iyi mi? Bizim komşumuz çok berbat adam," diye yorumda bulunabilir. Ancak, toplumda bu tür bir sorgulayıcılık özendirilmiyor.

Şu var, eğlence fonksiyonu çok önemli bir şey. Tarihi sevdirmekten kastım biraz oydu. Tarih sadece akademisyenlerin kastettiği şekilde bir bilgi yığını ya da işlenmiş de olsa, sadece akademisyenlerin yazıp çizdiği tarz bir düşünce alanı olarak kalmamalı. Tarih aynı zamanda insanların eğlendiği bir alan olmalı. Oradan gidip insanlar araştırmacı tarihe bir merak oluştururlarsa, bunun da olumlu bir şey olduğunu düşünüyorum. Tarihte renkli, eğlenceli, yaygınlık kazanmış şeylere burun kıvırmayacaklarını zannediyorum.

A.G: Son olarak bu eğlence konusuna değinelim. Filmlere yansımadığını söylediğimiz fantastik boyuttan ya da 'hayret' duygusundan bir kapı aralayabiliriz belki de...

C.K: Aslında buna yakın düşebilecek bazı öğeler var. Örneğin, kahramanın bir sıçrayışta kale duvarına tırmanması gibi. Ancak, bu da modern izleyicide düşündürücü, uyarıcı bir anlamda bir hayret duygusu uyandırmıyor. Oysa Osmanlı sözel ve görsel sanatlarının böyle bir hedefi ve bu hedefe yönelik ilginç yöntemler var. Bu filmlerde felsefi bir durum aramıyorsunuz. "Aa bakın eskiden böyle şeylere inanırlarmış" diyerek izliyorsunuz belki de... Ya da sadece "hahaa".

Luis Buñuel'in hatırlarsınız, *Çöllerin Simon*'u (*Simón del desierto*, 1965) diye bir filmi var. Simon, ilk Hıristiyan azizlerinden. Bedeniyle ilgili, hayatta kalabilecek miktarda olan dışında, her şeyden vazgeçmek ve nefsini öldürmek mücadelesine girişiyor. Bunu da öyle bir noktaya getiriyor ki, çölün ortasına

bir direk dikiyor. O direğin üstünde yaşıyor. Orada su ve maruldan başka hiçbir şey istemiyor. Güneşse güneş, yağmursa yağmur... Orada duruyor. Filmde de, hikâyesinde de, bir kaç kez merdivenle iniyor. İpli bir sistemle indiriyorlar, kaldırıyorlar. Bir testi su alıyor birisinden, teşekkür ediyor.

Bu filmin çekimini Buñuel'e Lorca teklif etmiş. "Filmini çeksene bunun. Bir de bunun hakkında bilmem kimin yazdığı menakıbname var, onu oku" demiş. Buñuel de gidiyor, menakıbnameyi okuyor, çok hoşuna gidiyor. En çok hoşuna giden tarafı da, çok doğal bir dili vardır ya bu Ortaçağ metinlerinin, cinsellikse cinsellik, osurmaksa osurmak, yemekse yemek, bunları böyle hiç örtmeye çalışmadan, modern ayıp unsurunu pek kaale almadan, bunları böyle dobra dobra yazarlar. Buñuel de orada bilhassa bir cümleye bayılıyor: Bu yukarıda oturuyor, yiyor, içiyor bir şeyler. "Bok ve sidik yağmur gibi yağardı".[1] Şimdi bu bir azizi övmek için yazılmış bir kitap. Buñuel filme bizzat bu motifi koymamış, ama bu cümleden çok etkilenmiş. Bu cümlenin yansıttığı bir dil var ya, o dili yakalamakla uğraşmış. İşte bu benim çok hoşuma gitti.

Neyse, filmin sonunda çok tuhaf bir şey oluyor, birden bire bir uçak gösteriyor. Ve bizim filmin başından beri Simon olarak seyrettiğimiz karakter bir diskoda oturuyor. Bunu da aldatmaya çalışan şeytan, çeşitli kılıklarda bir şeyler yolluyor ve sık sık güzel kadın yolluyor. Ve oturmuşlar bir diskoda o kadınla birlikte, millet de çılgın gibi dans ediyor. Çok acaip bir sahne. Benim okuduğum bütün yazarlara göre çok saçma bir bitiş. Buñuel hayranlarının da tatmin olmadığı bir son. Buñuel'le bir mülakat okudum, "niye böyle bir sahne" diye soruyorlar, "paramız bitti" diye yanıt veriyor. Belki de onu demeseydi Buñuel hâlâ herkes kafa patlatacaktı, ne demek istedi burada Buñuel diye.

Kaynaklar

Buñuel, Luis (tarihsiz), *Son Nefesim*. İstanbul: Afa Yayınları.

Gürata, Ahmet (2007), "'Öteki'yle Üçüncü Türden Yakın İlişkiler: Tarihsel Kostüme Filmler ve İkizlik Miti", Deniz Bayrakdar (der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-6*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 43-56.

Kafadar, Cemal (1995), *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*. California: University of California Press.

Leaman, Oliver (der.) (2001), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North Afican Film*. Londra: Routledge.

Sorlin, Pierre (1980), *The Film in History: Restaging the Past*. Totowa, NJ: Barnes and Noble.

1 Buñuel anılarında konuyu filme çekme hikâyesini şöyle anlatıyor: "Uzun bir zamandan beri, Üniversitede, Lorca'nın bana *La Legende Dorée*'yi okuduğu o günlerden beri, bunu düşünüyordum. Azizin dışkısının, aynı bir mumun üstünde akan balmumu akıntısına benzediğini okurken, Lorca'nın ne kadar güldüğünü anımsıyorum. Gerçekten de bir sepet içinde kendisine çıkartılan bir-iki salata yaprağından başka bir şey yemediğinden, daha çok bir keçi pisliğine benziyordu dışkısı" (tarihsiz: 306).

Geçmişe Bakmak
Sinema Tarihi Çalışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme

Emrah ÖZEN*

"Geçmiş yabancı bir ülkedir.
Her şey orada farklı yapılır"
L. P Hartley

"Neyin orada olmadığını, bir başka deyişle
belirli bir eksikliğin anlam ve önemini,
ancak karşılaştırma sayesinde görebiliriz."
Peter Burke

Giriş

Sinemada gerek teorik, gerekse pratik alanda yaşanan gelişmelerin oldukça ilginç bir seyir izlediği bir dönem yaşıyoruz. Kuşkusuz, gelişmelerin en önemlisi teknolojik yenilikler sonucunda sinema ve onun aracı olan filmin geçirdiği değişimlerdir. Bu yeniliklere atıf yapılarak, sinemanın sonunun geldiği, hatta ölümünün ilan edildiği[1] ve "post sinema", "dijital karanlık çağ" gibi isimlerle anılan yeni bir döneme girildiğinden söz ediliyor. Yeni medya, çoklu medya (*multi media*) veya -film çalışmaları yerine- ekran çalışmaları (*screen studies*) gibi terimlerle, bu yeni dönemin terminolojik tercihleri de açığa vuruluyor.

Yaşanan gelişmeler akademik sinema çalışmalarını da kaçınılmaz biçimde etkiliyor. Farklı fakültelerde konuşlanmış olan sinema çalışmaları ile ilgili bölümler, isimlerinin yanına medya, görsel sanatlar (*visual art*), tasarım (*design*) sözcüklerini de eklemek gerekliliğiyle karşı karşıya kalıyor. Sinema dergileri ve sinema dernekleri, söz konusu gelişmeleri yansıtacak biçimde isim değişikliklerine gidiyor.[2] Asıl değişim, sinema çalışmaları ve buna bağlı

* Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Doktora Öğrencisi.

1 Bkz. Lewis (der.), 2001; Usai, 2005.

2 İlk sayısı 1976 yılında yayınlanan ve alt başlığı *A Journal of Feminism and Film Theory* olan feminist film dergisi *Camera Obscura*, adını, 1994 yılında *Feminism, Culture and Media Studies* olarak değiştirdi. Benzer biçimde, 1959 yılında kurulan "Society for Cinema Studies"in (Sinema Çalışmaları Derneği) adının, 2004 yılında alınan bir kararla, "Society for Cinema & Media Studies" (Sinema ve Medya Ça-

alt alanlardaki çalışmaların yönelimlerinde kendini gösteriyor. Yaşanan gelişmeler, sinemanın, bugüne değin, büyük bir tutuculukla yaklaşılmış olan boyutlarında sorgulamaları gündeme getiriyor. Alan, popüler bir kitabın adından[3] yola çıkarak tanımlayacak olursak, kendini "yeniden icat ediyor." Günümüzde sinema çalışmaları, yeni teknolojik gelişmeler, 1970 sonrasında etkisi artan post yapısalcılık, post kolonyalizm, post modernizm gibi teorik yaklaşımlar ve sosyal bilimlerin diğer alanları ile olan etkileşimler sonucunda dönüşüyor, genişliyor ve farklı açılımlara sahne oluyor.

Öte yandan kurumsallaşmış bir disiplin olarak bilimsellik iddiası taşıyan tarih alanında da aynı dönemde bir tür kimlik krizi yaşanıyor. E. H Carr'ın ünlü sorusu, "Tarih Nedir" yeniden ve farklı amaçlarla gündeme gelmiş durumda. Bilimsellik ve nesnellik iddiasını 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca sürdüren tarih alanında, söz konusu iddia, 1960 sonrasının farklı düşünsel akımlarının etkisi ile ciddi bir sorgulama konusu oldu. Sosyal bilimlerdeki dilbilimsel dönemeç -ki 1970 sonrası dönemde tarih disiplinin temel varsayımlarına yönelik ciddi bir meydan okumadır- başta olmak üzere, yeni tarihsicilik, post modern tarih gibi yaklaşımların her biri, bu sorgulamayı farklı yollarla sürdürdüler.

O halde, tarihi, "gerçeğin anlatımı" ile kurgunun, diğer bir deyişle, "anlatının" bir imkanı olarak görmek arasında bir bölünme sergileyen böyle bir tartışma ortamında, sinema tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesinin anlamı nedir? Sinema tarihi çalışmalarının değerlendirilmesi, sinema çalışmalarının değerlendirilmesiyle paralel biçimde sürdürülmesi gereken ve sinemanın geleceği bakımından da önemli olan bir iştir. Sinema günümüzde giderek daha çok "yeni medya" kavramı çerçevesindeki bir tartışmanın konusu olmaktadır. Sinemanın geleceği konusundaki öngörüler ve "yeni medyanın sineması" üzerine yapılan değerlendirmeler ise çoğu zaman, sinema tarihinin yeniden değerlendirilmesinin içinden geçerek yapılır.[4]

Böyle bir yeniden değerlendirme arzusunun esin verdiği bu çalışma ile herşeyden önce Türkiye'deki sinema tarihi çalışmalarında gerek teorik gerek pratik anlamda var olduğu düşünülen bir boşluğa dikkat çekmek ve bunun olası neden ve sonuçlarına ilişkin bir tartışmayı teşvik etmek amaçlanmıştır. Türkiye'de sinema tarihi konusunda yapılan çalışmaların nicel ve nitel olarak eksikliğini ifade etmek yeni bir şey söylemek anlamına gelmez. Bu eksiklik, genel olarak, sinema çalışmaları alanınındaki eksikliklerle paralellikler içerdiği gibi, kısmen de dışarıda yapılan sinema çalışmalarının ve akademik tartış-

lışmaları Derneği) olarak değiştirilmesi bu dönüşümlerin en tipik örneklerden sadece ikisidir.

3 Gledhill ve Williams (der), 2000.

4 Örneğin önde gelen sinema akademisyenlerinden Thomas Elsaesser, "yeni medya" olarak adlandırılan süreci anlamanın yolunun, "erken dönem sinemanın" yeniden anlamasından geçtiğini düşünmekte, ilk dönem sinemasının kimi kavramları ile yeni medya dönemi arasında bağlantılar kurmaya çalışmaktadır (Elsaesser, 2004).

maların çok takip edilmemesiyle ilişkilidir.[5]

Söz konusu eksikliklerin giderilmesine bir katkı sunma amacı doğrultusunda, bu yazıda, sinema tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesi yapılmaktadır. Sinema çalışmalarındaki farklı yönelimler ve dönüşümler kadar, tarih disiplinindeki dönemsel tartışmaların gözden geçirilmesi de bu değerlendirmeye eşlik etmektedir. Bütün bir sinema tarihi çalışmalarının özetlenmesinin ya da tarih disiplini içindeki farklı eğilim ve tartışmaların tüm yönleri ile ele alınmasının, bu yazının amaç ve kapsamını aşan bir çaba olacağı aşikârdır. Bu yazı, gerek sinema tarihi çalışmaları gerekse tarih disiplini içindeki son otuz yıllık süreçte öne çıkan tartışmalar içinden konunun değerlendirilmesiyle sınırlıdır.

Açıklanması gereken bir diğer husus ise yazı boyunca kullanılan terminoloji ile ilgilidir. Yazıda, "sinema tarihi çalışmaları" ve "sinema çalışmaları" tanımlarını kullanmak tercih edilmiş, "film tarihi" ve "film çalışmaları" tanımlamaları bilinçli olarak kullanılmamıştır. Bu tercih aşağıda ayrıntılı olarak açıklandığı üzere, özelde sinema tarihi genelde ise sinema çalışmalarında önemli bir kuramsal tartışma konusu olan sinema / film ayrımı ile ilişkilidir; ayrımın güçlüğünü akılda tutarak, çalışma boyunca, "film"i de kapsadığı düşünülen "sinema" kavramı kullanılmıştır.

Geleneksel Sinema Tarihi Çalışmaları: Alanın Tarihi/Aracın Tarihi

James Curran İngitere'de medyayı inceleyen farklı yaklaşımları ele aldığı bir yazısında iletişim tarihi çalışmalarını kuşatan üç problemden bahseder (2002: 135): Bunlardan birincisi yapılan tarih çalışmalarının pek çoğunun aracın (*medium*) tarihi olmasıdır. Gazete, kitaplar, filmler, televizyon, radyo, müzik gibi tekil araçların değerlendirilmesinin tarihidir söz konusu olan. Ona göre bu durum medyanın tarihsel rolünün eksik ya da parçalı olarak anlaşılmasını yaygınlaştırmaktadır.

İkinci problem çoğu medya tarihi araştırmalarının medya merkezli (*media-centric*) olmasıdır. Curran medya tarihinin genellikle kısıtlayıcı bir şekilde içerikler ya da medyanın organizasyonu üzerinde odaklanmaya yöneldiğini ve bu yüzden medyanın gelişimi ile toplumdaki daha geniş yönelimler arasındaki ilişkileri aydınlatma eğiliminde olmadığını belirtir.

Üçüncü problem ise ilk iki problemden kaynaklanmıştır. Buna göre

5 Örneğin 1980'lerde erken dönem Hollywood sineması üzerinden yürütülen atraksiyonlar sineması (Tom Gunning), klasik Hollywood sineması (Bordwell, Thompson ve Staiger), ya da Nickleodeon sinemaları (Ben Singer) ve bunlara dair metodolojik tartışmalar ya da daha yakın bir döneme damgasını vuran "tarihsel dönüş" tartışmaları, Türkiye'de sinema tarihi gündeminde yer bulamamıştır. Son beş yıllık periyod bir tarafa bırakılırsa, bu konuda kayda değer tercüme ya da telif çalışmaların olmayışı da altı çizilmesi gereken bir başka eksikliktir.

tekil araca yoğunlaşmaktan ve medya merkezli olmaktan kaynaklanan kısıtlayıcılık ve "gereksiz uzmanlaşma", anaakım medya tarihine olan ilgiyi zayıflatmaktadır. Curran'a göre bu yaklaşımların üçünde de, medyanın toplumla olan ilişkisi hesaba katılmadan tarihinin yazılması sonucu doğmaktadır. Oysa yapılması gereken toplumdaki uzun dönemli değişimlerle medyadaki gelişimleri birlikte ele almaktır.

Curran'ın iletişim tarihi çalışmalarına ilişkin bu tespitlerinin, sinema tarihi çalışmaları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Francesco Casetti de geleneksel sinema tarihinin sınırlılıklarından bahsederken aynı sorunu dile getirir. Casetti'ye göre geleneksel sinema çalışmalarının temel sınırlayıcılıklarından biri, araştırma merkezine filmlerin yerleştirilmesidir. Oysa der Cassetti, "sinema teknolojik, ekonomik ve toplumsal faktörlerin aracılığıyla -ki bu faktörlerin her zaman üretim sırasında görünür olması da gerekmez- çalışan çok daha karmaşık bir makinadır" (1999: 289). Aslında "film merkezcilik" olarak adlandırabileceğimiz bu yaklaşımın sadece sinema tarihi çalışmalarını değil tüm bir sinema çalışmaları alanını kuşattığı söylenebilir. Dolayısıyla sinema tarihi çalışmalarını başlangıcından günümüze kadar meşgul eden bu temel problemin kaynağını iyi analiz etmek gerekmektedir.

Belki de bu problem birbirinden ayrı iki kavram olan "sinema" ve "film"in bir ve aynı şey olarak kullanılmaları ile başlamıştır. Raymond Williams, sinema ve filmin, kolaycılığa kaçan yorumlarda, bir ve aynı konu olarak ele alındığını ifade eder (1983: 9). Oysa Williams'a göre, film ile sinema arasında oldukça yararlı güncel bir ayrım bulunmaktadır; sinema dendiğinde, filmlerin üretim, dağıtım ve gösterimleri ile ilgili kurumlardan, film dendiğinde ise maddi işlemler ve onu yaratan ya da seyredenlerin yarattığı faydalardan söz edilmektedir (10).

Benzer biçimde *Dünya Sinema Tarihi* adlı derleme kitabının önsözünde Geoffrey Novel Smith de ayrımı şu şekilde ortaya koyar;

> Başlangıç olarak, bu bir sinema tarihi kitabıdır film tarihi değil. Bu kitap film aracının bütün kullanımları ile ilgilenmez, ancak, selüloit üzerindeki hareketli görüntülerin özgün icadından sinema ya da "filmler (*the movies*)" olarak bilinen büyük kuruma evrilmeyle kesişen kullanımlara odaklanır. Sinemanın sınırları bu anlamda, sadece, kurum tarafından üretilen ve dolaşıma sokulan filmlerden daha geniştir. Bu sınır, seyirciyi, endüstriyi, -yıldızından, teknisyenine ve yer göstericisine kadar- içinde çalışan insanları ve seyircilerin görmeye teşvik edileceği veya edilmeyeceği filmleri belirleyen kontrol ve denetleme mekanizmalarını içerir. Bu esnada, kurumun dışında olmakla birlikte mütemadiyen ona tazyik uygulayan, geniş anlamda, tarihtir; savaşların ve devrimlerin, kültürdeki, demografideki ve hayat tarzlarındaki, jeopolitik ve küresel ekonomideki değişimlerin dünyasıdır (1997: 19).

Sinema ve film kavramlarının birbirinin yerine kullanılmasının sine-

manın başlangıcına uzanan temelleri bulunmaktadır. Dudley Andrew sinema çalışmalarının başlangıcından günümüze kadar olan serüvenini anlattığı bir yazısında, Buster Keaton'ın "Üç Devir" (*Three Ages*) filmine gönderme yaparak sinema çalışmalarının üç devrinden söz eder.[6] Ona göre sinema çalışmaları filmseverlerin (*cinefilic*) sinema tutkularını meşrulaştırma mücadelesiyle başlamıştır. Onun "taş devri" diye adlandırdığı ilk dönemde kafeler, fuarlar, salonlar, opera evleri gibi kamusal mekanların tümünde birer sinematograf mevcuttur. Sinemanın kısa zamanda kurumlaşarak diğer sanatlarla aynı seviyeye ulaşacağı düşünülmektedir. Andrew'a göre sinema çalışmaları akademiye girip bir kimlik kazanmadan önce kafelerde, mahalle salonlarında, gazete sütunları ve eğitimli topluluklarda filizlenmeye başlamıştır. Daha sonra ise filmleri yapanlar ve onların destekçileri, kurulan sinema kulüplerinde tartışmalar yapmaya, günün önde gelen dergilerinde yazılar yazmaya ya da kendileri için daktilo edecekleri bir takım notlar almaya başlamışlardır. Bu gelişmeyi Panofski, Kracauer, Balasz gibi "kültürlü" isimlerin oluşturduğu bir cemaati tatmin eden yazılar yazan entelletüeller ile Pudovski ve Eisenstein gibi film yapıcılarının çabaları takip etmiştir (2000: 342). Bu kişiler yazılarında sinemanın diğer sanat dalları gibi bir sanat olduğunu ispatlamaya çalışmışlardır. Bu nedenle de daha çok, diğer sanat dalları gibi sinemanın da bir kuramı olması gerektiği düşüncesi ile, film kuramı üzerinde durmuşlardır.

Andrew'ın da belirttiği üzere sinema konusunda ilk akademik nitelikli çalışmalar 1950'lerde daha çok üniversitelerin beşeri bilimler (*humanities*) bölümlerinde geliştirilmiştir.[7] Andrew bu durumun o yıllarda sosyal bilimler alanının (özellikle iletişim ve sosyoloji olmak üzere) hızla gelişmeye başlaması ve bu hız içinde sinemaya ayıracak yerin olmamasından kaynaklandığını ifade eder. Yazar, beşeri bilimler alanında çalışanların ise, tersine, sinemaya ilgi gösterdiğini ve böylece sinemanın dilbilim, tiyatro, edebiyat gibi alanların içinden, akademik çalışmaya dahil olmaya başladığını belirtir (1984: 5).

> Profesörlerin bireysel tutkusu sayesinde getirilen filmler gelişigüzel edebiyat, felsefe, sanat tarihi ve tiyatro sınıflarını doldurdu. İngiliz Dili bölümleri daha çok oyunların ve romanların uyarlanması üzerine çalışmaları teşvik ederken, Amerikan Dili bölümlerinin tür ve mit konularını işleyen popüler filmleri ele almalarına izin veriliyordu. Fakat derslerde sanat sinemasına yönelik güçlü patlamayı başlatan iklimin asıl yaratıcısı, Latince bölümleri idi. Onlar, önceleri ürkekçe ama sonradan hiçbir mazerete sığınmaksızın, Cocteau, Fellini ve Bunuel'i kendi müfredatla-

6 *Three Ages* (1929) Buster Keaton'ın kısa metrajdan uzuna geçiş filmi olup insanlığın üç dönemini anlatan, üç parçalı bir filmdir. Bu dönemler; Taş Devri, Emperyal Çağ ve Şimdiki Çağdır.

7 Öte yandan son yıllarda yapılan bazı araştırmalar Amerika özelinde akademinin sinemaya olan ilgisinin çok daha önceleri başladığını ortaya koymaktadır. Bkz. Polan, 2007.

rına ve makalelerine dahil ettiler (2000: 343).

Sinemanın akademiye beşeri bilimler üzerinden “sızması” tarihsel olarak başka bir gelişme ile de çakışmıştı. Andrew’un sinema çalışmalarının emperyal çağı olarak andığı, 1960 sonrası yapısalcılıkla başlayıp 1970’lerde psikanaliz, Marksizm ve göstergebilimle altın çağını yaşayan dönem, Kıta-Avrupası akımlarının Amerika’ya ithali dönemidir. Bu ithalde de bu anlayışları daha çabuk benimseyen dil ve edebiyat bölümleri başrolü oynamıştır. Söz konusu bölümler genelde metin incelemeleri üzerine yoğunlaştıkları için kendi arka planlarını da oluşturan bu düşünceleri, filmsel metinler üzerinden yeniden ele almaları şaşırtıcı değildir.[8] Dolayısıyla kendi başına bir bölüm olmadan önce beşeri bilimlerin farklı bölümlerinde ders olarak okutulmaya ve hakkında akademik çalışmalar yapılmaya başlanan sinema, öncelikle filmler ve onları yaratanlar açısından ele alınmıştır. Bunda biraz da ilk defa 1950’li yıllarda Fransız sinema çevrelerinde geliştirilen “*auteur*” kuramının da rolü vardır. Kavram daha çok filmi yaratan yönetmeni imler, yönetmen bir filme asıl mührünü vuran kişidir. Yönetmen özgür bir yaratıcı birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçemi ile *auteur* olur. Seçil Büker’in de belirttiği gibi özellikle Fransız *Cahiers du Cinema* çevresi tarafından kullanımında bir politika olarak kendisinden söz edilen *auteur*, 1960’ların çok etkili Amerikalı film eleştirmeni Andrew Sarris tarafından kuram haline getirilir (Büker ve Topçu, 2008: 312).[9]

Öte yandan sinema tarihi çalışmaları içinde, sinemayı sadece film incelemeleri olarak almayan, sinemanın daha geniş bir sosyal olgu olduğunun az çok bilincinde olan ve bu bilinç doğrultusunda görgül araştırmalara dayalı bir sinema tarihi üreten bir gelenek de olagelmiştir. Sinema tarihçisi Ian Christie, 1920’lerin sinema tarihçilerinin çalışmalarındaki vurgunun, teknik terimler üzerinden, sinemanın kitlelere tanıtılmasına yönelik olduğunu, sonrakilerin gündeminin ise daha çok sinemanın sanat olduğu iddiasını kabul ettirmek olduğunu belirtir. Christie ilk sinema tarihçilerinden, Fransız Louis Delluc, Leon Mouussinac, Jean Epstein, İngiliz Paul Rotha ve Amerikalı Terry Ramsaye’in yazdıkları sinema kitaplarında bu anlayışın hakim olduğunu belirtir. Ona göre bu anlayışın dışında kalan iki yazar ise daha farklı bir sinema tarihi yazma peşindedir. Bunlar her ikisi de II. Dünya Savaşı sırasında eserler vermiş olan George Sadoul ve Rachel Low’dur. Sadoul’e göre “sinema, demiryollarından, araba tekerleği ve tahta parmaklıktan, dikiş makinesinden, bisikletten, toplu tabanca ve makineli silahlardan ve elektrikten ödünç alınmıştır” (aktaran Christie, 2006: 68). Christie Sadoul’ün ilk dönem sinema endüst-

8 Andrew sinema çalışmalarının akademiye beşeri bilimler kanalıyla girmesinin sinemanın iletişim çalışmaları ile buluşması açısından kaçırılmış bir fırsat olduğunu belirtir. Bu tespit sinema çalışmalarının günümüzde bir biçimde medya çalışmaları ile buluştuğu göz önüne alındığında, oldukça düşündürücüdür (Andrew, 1984: 5).

9 Autheur kuram üzerine Sarris’in konu ile ilgili son değerlendirmesini de içeren kapsamlı bir bölüm için bkz. Büker ve Topçu (der.), 2008: 312-365.

risi, Avrupalı şirketlerin yükselişi ve düşüşü ve "*film D'art*" gibi uluslararası türlerin gelişimi üzerine birçok şey söylediğini belirtir. Rachel Low ise İngiliz sinemasını incelediği kapsamlı çalışmasının ilk üç cildinde tamamen araştırmaya dayalı, endüstri temelli bir ulusal sinema tarihi yazmıştır. Bu amaçla Low, ticaret dergilerini özenle okumuş, katalogları incelemiş, halen yaşamakta olan öncülerle mülakatlar yapmış ve günümüze kadar gelen analitik bir model önermiştir (Christie, 69).

Bununla birlikte hem bu çalışmalar hem de daha sonradan yazılan tarih kitapları Casetti'nin "geleneksel sinema tarihi çalışmalarının sınırlılıkları" olarak tanımladığı özellikleri barındırırlar. Casetti'ye göre araştırmanın merkezine filmleri koymalarının yanında geleneksel sinema çalışmalarının diğer sınırlılıkları; ilk olarak, araştırmacının kişisel anılar ya da yıldızların tanıklıkları gibi yetersiz araştırma araçlarını kullanmalarıdır. Oysa bu tarz belgelere dayalı çalışmalar daha etraflıca ve daha eleştirel değerlendirilmelidir. Geleneksel sinema tarihçilerinin hareket, akım ya da periyod gibi sınırlı analiz kategorileri kullanmaları da bir diğer bir sorundur. Cassetti'ye göre bu durum yapılan incelemelerden totolojik bir neden-sonuç ilişkisi çıkarılmasına neden olmaktadır. Filmlerin sadece yaratıcıları ile yaratıcıların da sadece filmleri vasıtasıyla açıklanması gibi... Oysa der Cassetti, sinemaya konu olan bir "olgu" çok daha birbirine bağlı ilişkiler içinden şekillenir. Son olarak geleneksel sinema tarihi araştırmaları, ana akım tarih çalışmalarında olduğu gibi, olayları çizgisel (*linear*) bir kronoloji ile açıklayan, "doğum," "gelişme," "olgunlaşma" ve "çöküş" gibi terimlerden yararlanmaktadır. Herhalde bu anlayışın ilk örneklerinden biri, ilk basımı 1939 yılında yapılan Lewis Jacobs'un Amerikan sinemasını ele alan *The Rise of the American Film: A Critical History* adlı kitabıdır. Valentina Vitali'ye göre bu kitap sadece bir ulusal sinema biyografisi değil; konuyla ilgilenenlerin yücelttiği ve kendisinden sonra yazılan birçok ulusal sinema tarihçesinin örnek aldığı bir kitaptır. Söz konusu kitap Jacobs'un Amerikan ulusalcılığından türettiği bir *linear* tarih modelini kullanır: kurucular, sesin gelişi, stüdyolar ve bunların içinde yer alan *auteur*'ler (Vitali, 2004).

Casetti (289) geleneksel sinema tarihi çalışmalarının, sinema gibi yeni ortaya çıkan bir fenomeni değerlendirirken, sanat ya da edebiyat tarihine fazlaca yaklaştığını bu yüzden de artık geçerliliği olmayan açıklama çerçevelerine bağlı kaldığını belirtir.

Teori Yılları: Dilbilimsel Dönemeçten Yükselen "Arşiv Ateşi"ne

Tarih disiplininde, 1960 sonrasında, diğer sosyal bilim dalları ile yakınlaşmaların arttığı bir döneme girilmiştir. Tarihçi George Igers'ın "sosyal bilimlerin meydan okuması" olarak adlandırdığı bu dönemde farklı sosyal bilim disiplinleri ile işbirliğine giren tarih bilimi bu etkileşimlerin sonucu olarak yeni yaklaşımlara sahne olmuştur. Sinema tarihi çalışmalarını da da etkileyen bu yaklaşımların en önemlilerinden biri, Kıta Avrupası'nın düşün hayatında-

ki gelişmelerden kökenlenen "dilbilimsel (*linguistic*) ya da anlatısal (*narrative*) dönemeç"tir. Bu yeni anlayış "tarih"i bir bilim olmaktan çok, tıpkı edebi metinler gibi bir anlatı olarak görme eğilimindeydi. Bu yaklaşım "1960'larda Roland Barthes 1970'lerde ise Hayden White'ın tarihsel metinlerin edebi karakterinin ve kaçınılmaz olarak barındırdıkları kurgusal unsurların" altını çizmeleri ile başlamıştır (Iggers, 2003: 9). Iggers'a göre "Barthes tarih ile edebiyat arasındaki ayrımı yadsımakla aynı zamanda gerçek ile kurgusal olan arasındaki ayrımı da yadsımış oluyordu. Benzer çizgide ilerleyen White'a göre de "tarihsel anlatılar içerikleri bulunmuş olmaktan ziyade yaratılmış olan, biçimleri ise pozitif bilimlerdekinden çok edebiyattaki karşılıklarıyla ortak yönlere sahip sözel kurgulardır" (aktaran Iggers: 122). White bu amaçla dört klasik tarihçinin (Michelet, Tocqueville, Ranke ve Burchardt) metni ile dört tarih felsefecisinin (Hegel, Marx, Nietzsche ve Croce) metnini karşılaştırarak kendi deyimiyle onları biçimci bir yöntemle çözümler. White'a göre bu büyük 19. yüzyıl tarihçilerinden her biri kendi anlatısını ya da olay örgüsünü (*plot*), belli başlı edebiyat türlerinden birini örnek alarak sunmuştu; örneğin 19. yüzyılın büyük Fransız tarihçisi Michelet tarih anlatısını bir romans biçiminde yazmış ya da olaylandırmıştı (Burke, 2006: 114).

Aslında sözkonusu yaklaşımın problematize ettiği şey, tam da bilimsel araştırma ile gerçeklik arasındaki ilişkiyle ilintilidir. Kant'dan başlıyan ve 20. yüzyılda da devam eden bir eleştiri geleneği "bilimsel araştırma ile gerçekliğin giderek daha fazla kavranmaya başlandığı" anlayışına karşı sesini yükselterek ilerlemekteydi. Bu gelenek 20. yüzyıl başlarında bir çok farklı alanda yeni yaklaşımların geliştirilmesinde etkili olmuştur. Bu alanlardan biri de dil bilimdi. Modern bilimin "dili anlamlı bilginin aktarılması için bir araç" olarak gördüğü yüzyıl başında, dilbilim içinde "bilimsel bilgi ile gerçeklik arasındaki ilişkide dilin oynadığı rolün" sorgulanmaya başladığı görülür. Başını İsviçreli dilbilimci Ferdinand De Saussure'ün çektiği ve "insan, dili düşüncelerini aktarmak için kullanmaz fakat insanın düşündüğü şeyi dil belirler" şeklinde kabaca formüle edilebilecek olan bir önermeden yola çıkan bu yaklaşım sadece dilbilim alanında değil bütün diğer sosyal bilim alanlarında etkili olmuştur.

Bu yaklaşım "insan kendisinin belirlemediği ama onlar tarafından belirlenen yapılar çerçevesi içinde hareket eder" düşüncesini şiar edinen yapısalcı toplum ve tarih anlayışına da öncülük etmiştir. Özellikle 1950 sonrası edebiyat alanındaki Amerikan "Yeni Eleştiri" akımının ve bundan bağımsız olarak 1960'larda önce Barthes'ın arkasından da Derridacı yapıbozum tartışmalarının ciddi eleştiriler getirdiği yapısalcı düşünceye göre, metinler dışsal bir gerçeklikle bağları olmayan, kendi içlerine kapalı yapılardır. Metinlerin gerçekliğe gönderme yapmaması sebebi ile gerçek ile kurgu arasında bir fark yoktur. Barthesçı düşünceyi daha da ileri götüren bir diğer düşünür olan Michel Foucault ise metnin sadece dış dünyadan değil yazarından da bağımsız olduğunu ilan eder, başka bir deyişle, yazarı da öldürür. Yazar gözden kaybolurken, aynı zamanda kasıtlılık ve anlam da metni terk eder. Foucault'ya göre, ta-

rih bu nedenle önemini yitirir (Iggers:124).

Bu ve benzeri görüşler temelinde özellikle Amerikan edebiyat ve dilbilim çevrelerinde geliştirilen ve "dilbilimsel" ya da "anlatısal dönemeç" olarak adlandırılan çalışmalar;

> Bütün olarak alındığında, tarihin hiçbir içkin birlik ya da tutarlılık göstermediğini, her tarih kavrayışının dil aracılığıyla inşa edilen bir yapıntı olduğunu, özne olarak insanların, çelişkilerden ve ikircimlerden özgür, bütünlenmiş bir kişiliğe sahip olmadığını ve her bir metnin, müphem olmayan niyetleri ifade etmemesi yüzünden, farklı yollarla okunup yorumlanabileceğini haklı olarak öne sürdüler. Foucault ve Derrida da dilin siyasal sonuçlarına ve onda saklı olan hiyerarşik iktidar ilişkilerine haklı olarak işaret ettiler. İnsani yaşama sızan bütün bu çelişkiler gözlemciyi, her metnin, ideolojik unsurlarını soyup çıkarmak üzere, "yapısını parçalamaya" (*deconstruct*) zorlar. Her gerçeklik, yalnız konuşma ve söylem aracılığıyla iletişime girmez, ama çok temel bir tarzda, aynı zamanda onlar tarafından yapılırlar (Iggers: 136).

Iggers'in yukarıdaki değerlendirmesi "dilbilimsel ya da anlatısal dönemeç"i çok iyi özetlemektedir. Öte yandan Iggers bu yaklaşımın tarih çalışmalarından çok edebiyat incelemeleri için geçerli olduğunu, çünkü tarihin edebiyata içkin anlatısal modeller kullansa dahi, gerçek bir geçmişi betimleme ve/veya yeniden kurma konusundaki iddiasının, kurgusal edebiyatınkinden çok daha güçlü olduğunu belirtir.

Sinema tarihi çalışmaları da bu görüşlerden epeyce esinlenmiş ve 1970'li yılların dilbilimsel dönemecini "alarak" yeni bir yola girmişti. David Bordwell'in belirttiği üzere, dönem, Lacanyan psikanaliz, yapısalcı göstergebilim, post yapısalcı edebiyat çalışmaları ve Althuserci Marksizmin farklı yorumları gibi kaynaklardan beslenen, büyük harfli "Kuram"ın, Anglo-Amerikan sinema çalışmalarında benimsenmeye ve buradaki çalışmalara yansımaya başladığı dönemdir (1996: 8). Christian Metz, Laura Mulvey, J. L. Baudry, Stephen Heath, Noël Burch, Raymond Bellour gibi isimler film çalışmalarında bu etkileşimleri görünür kılan akademisyenlerin önde gelenlerini oluşturur. Farklı anlamlandırma pratikleri, izleyici hazzı ve bu hazzın kaynakları, filmin görünürdeki görsel ve dilsel malzemesinin baskıladığı psişik durumlar, film izleyicisinin faaliyetleri, filmsel metnin inşası, sinemanın sosyal ve politik işlevi bu çalışmaların odaklanmaları arasındadır. 1972 yılında "Büyük Kuram" dergisi *Screen*'in editörleri, Christian Metz'in çalışmasınının İngilizce tercümesine yaptıkları sunuşta, İngilizce konuşulan dünyada filmler üzerindeki amatör ve izlenimci akademik düşüncenin tarih öncesi döneminin artık sona erdiğini ve kuram güdülü bir bilim olarak sinema çalışmalarının başladığını ilan ederler (Allen, 2006: 50). Artık sinema akademisyenleri mesailerinin çoğunu sinema aygıtının -soyut bir izleyici profili üzerinde- ideolojik etkilerine dair derin kuramsal analizlere ya da göstergebilimsel çözümlemeler aracı-

lığıyla, filmsel metinlerin derin anlamlarını açığa çıkarmaya ayırmaktadırlar.[10]

Ancak elbette bu yeni yaklaşımlar bütün bir sinema akademik cemaatinin ikircimsiz biçimde sahiplendikleri yaklaşımlar da değildir. Bu çalışmaların sinema hakkında gerçekten yeni bir şeyler söylediği konusunda son derece "kuşkucu" olan akademisyenler de vardır. Bundan da öte, kimileri için bu yeni yönelimler sinema çalışmalarının ufkunu açıkça daraltan bir etki de taşımaktadır: Andrew'a göre bu çalışmalar, sistematik olarak, bütün bir *sinema kompleksini* onun işlemlerine indirgemektedir. Dolayısıyla sinema çalışmaları alanı "kimlik" tarafından ele geçirilmeye başlamıştır. Ona göre bu kimlik adeta kıtalararası bir "kast" oluşturan kimi oyuncular tarafından taşınmaktaydı: Buradan Andrew'un Barthes, Jacobson ve Strauss gibi "parlak oyuncuları" ima ettiği anlaşılabilir. Bu yeni eğilimleri eleştirenlerin nazarında, yapısalcılık ve yapısalcı dilbilimin etkisi altında, sinema akademisyenleri, sinemanın endüstri, ekonomi ve iktidar ilişkilerinin göbeğindeki komplike bir olgu olduğu gerçeğini ihmal ederek onu filmlere eşitliyor ve filmleri de sadece birer "metin" olarak ele alıyorlardı (Andrew, 2000: 344).

Öte yandan söz konusu sinema çalışmalarında etkili olan dilbilimsel dönemeç karşısında, yine tarih disiplininden gelen, başka bir yaklaşım da belirmeye başlamıştı. Aslında bu ilk kez 19. yüzyıl sonlarında, klasik Rankeci siyasi tarih yaklaşımından rahatsız olmaya başlayan Karl Lamprecht'in kavramlarını başka disiplinlerden alan ortaklaşa bir tarih çağrısı yapmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştı. Daha sonra 1920'lerde Marc Bloch ve Lucien Fevre'in kurdukları Fransız Annales ekolü ile gelişen bu anlayış, 1960'larda önce Alman ve sonra da İngiliz Marksist tarihçilerinin çalışmaları ile açığa vurulan "toplumsal tarih" anlayışıdır. Burke'ün belirttiği üzere, toplumsal kuram ile tarihin yakınlaşması ana fikri etrafında yükselen, daha geniş ve daha insani bir tarih anlayışına dayalı bir tarihtir söz konusu olan (2000: 14-15).

1960 sonrasında bu doğrultudaki çalışmalar içinde, özellikle İngiliz Marksist tarih anlayışı önemli bir etkiye sahiptir. İngiliz Marksist tarihçiler ekolünü, önceleri İngiliz Komünist Partisi üyesi olan ama daha sonra parti ile ters düştükleri için ayrılan E. P. Thompson, Maurice Dobb, E. Hobsbawm, Rodney Hill, George Rude gibi tarihçiler oluşturmaktadır. Bu tarihçiler süreç içinde parti ile bağlarını koparsalar da kendilerini ve çalışmalarını Marksist olarak görmeye devam etmişlerdir. Marksist tarihçiler ilk zamanlarında ekonomik belirlenimci bir yaklaşımın etkisinde olmakla birlikte, sonradan yaptıkları çalışmalarla tarihe insani bir çehre vermeye başlamışlardır (Ig-

10 Andrew, Martin Jay'ın bu dönemde geliştirilen kuramların "*iconophobic*" yapılarına dikkat çektiğini de belirtir. Çünkü Jay'a göre bütün bu kuramlar sinemaya şüphe ile yaklaşmaktadırlar. Marksistler ya da psikanalistler filmleri takdir etmek yerine onları gizli yapıların semptomları olarak okumaya dayalı bir "komploculukla" malûldürler. Böylece, klişe ders kitaplarının altını kazımaya niyetli sinema öğrencileri, sinema üzerine yaptıkları incelemelerde, imaj üreticilerinin bilinçli kandırmacalarını ve izleyicinin bilinçsiz ideolojisini büyük anlamlarla donatmakta ve teorize etmektedirler.

gers: 86). Bu tarihçiler sonraki çalışmalarında, özellikle reel sosyalizmin cevap veremediği bazı soruları dert edindiler. Sınıflar nasıl oluşur? Sınıf bilincinin kaynakları nelerdir? Devrimci durum nasıl yaratılır? Niye ulus ve neden sınıf ve benzeri...

Thompson, "Marks'ın gerçek sessizlikleri" olarak adlandırdığı bu soruları, 1963 yılında yayımladığı *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu* adlı başyapıtında cevaplamaya çalışır. Yapıtın en önemli özelliği klasik Marksist prototipik işçi sınıfı yaklaşımını reddederek, özgül bir tarihsel bağlamda ortaya çıkan "somut bir İngiliz işçi sınıfı" kavramına dönmesidir. Thompson bunu yaparken, Althusser'in öznesiz süreç yaklaşımına karşı çıkar. Ona göre tarih, insanların, içinde yapıları süreçlere dönüştürdükleri bir alandır. Thompson, deneyim vasıtası ile bireyler toplumsal sınıflara dönüşürler; gruplar faklılıklarının, çatışmalarının ve birbiri ile rekabet eden çıkarlarının farkına varırlar; sınıf oluşturma süreci aynı zamanda, her ne kadar koşullar verili olsa da, kendini oluşturma sürecidir demektedir (aktaran Sunny, 2002: 1478).

Burada anahtar kelime olarak kullanılan "deneyim" oldukça önemlidir. Thompson söz konusu deneyimi oluşturan öğeleri ortaya çıkarmak için incelediği dönemin işçi sınıfının adetlerini, gelenek ve göreneklerini, yaşayışlarını, kısacası kültürünü, ele almaktaydı. O dönem için son derece yenilikçi olan bu yaklaşım, sadece toplumsal tarih çalışmalarına değil, tarih çalışmalarındaki bir çok farklı yönelime de esin verecekti. İngiliz Marksist tarihçilerin "aşağıdan tarih" ya da "alttakilerin tarihi" olarak adlandırılan bu yaklaşımları, kendilerinden sonraki genç tarihçiler üzerinde oldukça etkili oldu. Örneğin aralarında Raphael Samuel, Gareth Steadman Jones gibi bir sonraki kuşağın önde gelen tarihçilerinin de bulunduğu *Tarih Atölyesi* (*History Workshop*) adlı dergi çevresinde, bu yaklaşımı izleyen eserler üretilmiş ve çeşitli araştırmalar yapılmıştır.

Öte yandan 1970'li yıllar toplumsal tarih çalışmaları içinden ve onu eleştirerek gelişen yaklaşımların da doğuşuna sahne olmuştur. Bu yaklaşımlar genel olarak makro tarih anlayışına ve onun kavramlarına yönelik itirazlardan geliştirilmiştir. Tek ve genel bir Tarih anlayışını eleştiren bu yaklaşımlardan doğan, mikro tarih; gündelik yaşam tarihi, kültürel tarih, ötekiler olarak kadınların tarihi, baskı altında tutulan etnisitelerin tarihi gibi çalışmalara yer açılmıştır. Bu yaklaşımlar arşivlere dönme ve görgül çalışmaları teşvik etmenin yanında sözlü tarih, kent tarihi, yerel tarih gibi farklı odaklanmalara sahip çalışmaların gelişmesine de neden olmuştur. Söz konusu çalışmalar aynı zamanda sinema tarihi çalışmalarının yönelimlerini de etkilemiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi, 1970'li yılar sinema tarihi çalışmalarında bir canlanmaya işaret eder. David Bordwell bu canlanmada, tarihyazımı araştırmaları konusunda eğitim almış genç araştırmacılar ile sinemayla ilgilenmeye başlayan profesyonel tarihçilerin katkısı olduğunu belirtir. Ona göre bu genç araştırmacıların alana geldikleri dönem, arşivciler ile kütüphanecilerin de filmlerin ve filmlerle ilgili belgelerin değerini kabul etmeye başladıkları

döneme denk düşmüştür. Böylece birçok temel doküman mikrofilme alınmış, önemli film koleksiyonları araştırmacılara daha fazla açılır olmuştur (Bordwell, 1996: 27). Nitekim 1975 yılında *Cinema Journal* dergisinde, Kanada'da 1974 yılında otuzuncusu yapılan "Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu" (FIAF) toplantısında sunulan bildiriler yayımlanır. Bu bildirilerde dönemin film müzesi direktörleri ile genç akademisyenler, film tarihinin sorunları üzerine düşüncelerini ifade ederler.

Bir yandan da tarih çalışmalarındaki tartışmalara paralel olarak, mevcut sinema araştırmaları ve sinema tarihi kitapları üzerinden, kuramsal tartışmalar yapılmaya başlanır. Günümüzün önde gelen film tarihçilerinden Charles F. Altman, 1977 yılında yazdığı "Amerikan Filminin Tarihyazımına Doğru" adlı makalesinde, kendi döneminin film tarihi kitaplarını eleştirel bir değerlendirmeden geçirir ve mevcut çalışmaları temel odaklanmalarına göre sınıflandırır. Altman'ın makalesinin, adından da anlaşılacağı üzere, daha çok film tarihini ve bununla ilintili meseleleri gündemine aldığı görülebilir. Altman'ın sınıflandırmasında toplumsal tarih ve sosyoloji başlıkları altında toplanan kitaplar göze çarpmaktadır. Altman'ın sinemanın toplumsal tarihinden söz etmesi ilginçtir. Ancak yazı okununca görülmektedir ki Altman'ın sinemanın toplumsal tarihinden anladığı filmlerin topluma olan etkisinden başka bir şey değildir (1977: 12). Öte yandan Altman'ın sosyoloji başlığı altında değerlendirdiği bir kitap dikkat çekicidir. Bu kitap Robert Sklar'ın *A Movie-made America: A Social History of American Movies* adlı kitabıdır.[11] Kitap sosyal tarih yaklaşımından da yararlanarak filmler üzerinden Amerikan toplumuna dair tespitlerde bulunmaktadır. Bunu yaparken de endüstriyel kaynaklar, hükümet verileri ve geçmiş çalışmalardan faydalanmaktadır. Altman'ın sinema tarihi çalışmalarını incelediği dönemde, kapsayıcı bir sinema tarihi yazmanın olanaklı olup olmadığı da sorgulanmaya başlamıştır. Örneğin Will Straw dönemin önde gelen kuramsal sinema dergilerinden *Cine Tract* için yazdığı "The Myth of Total Cinema History" (1980) adlı makalesinde, o zamana kadar yazılmış genel sinema tarihi kitaplarını eleştirmekte ve kapsayıcı bir sinema tarihi yazmanın koşullarını tarihyazımındaki sorunlar etrafında tartışmaya açmaktadır.

Sözkonusu kuramsal tartışmalara eşlik eden bir "arşiv ateşi"nin, 1970'li yıllarda sinema tarihçilerini iyiden iyiye sardığı söylenebilir. Richard Maltby 70'lerin film tarihçilerinin, kolları sıvayarak arşive girmeyi ve ikincil kaynaklara dayalı tarihsel dokümandan çok temel tarihsel malzemeyi elden geçirerek tarihsel kayıtları düzeltmeyi en önemli görev olarak gördüklerini söyler (Maltby, 2007). Gerçekten de sinema tarihçileri bir yandan arşivlere girip birincil kaynaklardan tarih yazmaya çalışırken, bir yandan da tarih disiplinindeki yeni yaklaşımları alanlarına uygulamaya çalışıyorlardı.

1978 yılı sinema tarihçileri açısından çok önemli bir yıl oldu. O yıl

11 Sklar'ın, bu kitabının 1994 yılında yayımlanan gözden geçirilmiş yeni basımında, *Social History* başlığı yerine *Cultural History* alt başlığını kullandığını da eklemek gerekir.

Uluslararası Film Arşivleri Birliği FIAF'ın Brighton'daki yıllık toplantısında Avrupa ve Amerika'dan tarihçiler, arşivciler, film yapımcıları ve teorisyenler bir araya gelerek 1900 ile 1906 arası dönemde yapılmış filmleri mercek altına aldılar ve Griffith öncesi döneme ilişkin görüşlerini dile getirdiler. Bu konferans akademi ile arşiv temelli tarih arasında yeni bir işbirliğine işaret etmekle kalmadı aynı zamanda yeni bir tarihyazımının oluşumuna katkıda bulunacak çeşitli eğilimleri de zenginleştirdi. Özellikle erken dönem Hollywood sineması üzerinden, önce filmlere fakat sonra daha geniş çerçevede izleyiciler, ilk sinema salonları, sinema endüstrisinin işleyişi, gösterim ve dağıtım, sinemanın diğer medya araçları ile olan ilişkisi gibi bir çok yeni çalışma alanına ilgi gösterilmeye başlandı. Sinema tarihi çalışmaları 1980'li yılları, görece güç kazanmış biçimde karşılamış oluyordu (Musser, 2004: 101).

Tarih Yılları: Kültüre Dönen Tarih

1980 sonrası tarih çalışmalarında dilbilimsel dönemeçin etkileri farklı tarih yaklaşımları üzerinden devam ediyordu. Bu yaklaşımlardan hiç kuşkusuz en göze çarpanı kültürel dönemeç (*cultural turn*) ve onunla birlikte anılan "Yeni Kültür Tarihi" yaklaşımıdır. Söz konusu anlayışa yeni denmesinin sebebi ise, kültür tarihinin geriye doğru oldukça eski bir tarihe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. İlk olarak 18. yüzyıl sonlarında Alman tarihçi J. G. Herder'in ortaya attığı bu kavram o zamanlar felsefeyi eleştirerek onun yerine geçmeyi arzulayan mantığın tarihsel gelişimini araştırmayı öneren bir yaklaşıma sahipti. Suavi Aydın'ın belirttiği üzere Herder'in kültür tarihi yaklaşımının esasını, "ulusları birbirinden farklı kılan ve onları özgün yapan kültürün, yani ulusdaşları ortaklaştıran manevi öğeler birliğinin araştırılması oluşturmaktaydı" (2001: 52). Bir yüzyıl sonra ise aynı kavram yeni Alman tarihçileri tarafından farklı bir amaçla yeniden gündeme getirildi. Bu seferki kültür tarihi kavramından kasıt, –ister yüksek ister düşük düzeyde olsun– özel ve toplumsal yaşamın uç noktaları yakalanarak klasik tarihsel mantığın eleştirisini yapmaktı (Kelley, 2000: 63). Yirminci yüzyılın başlarında Alman tarihçi Jacob Burckhard ve Hollandalı Johan Huizinga vasıtasıyla kültürel tarihin klasik dönemi en yüksek seviyesine ulaşmış olmaktaydı.

Aslında kültür tarihinin yükselişi biraz da toplumsal tarihe getirilen eleştirilerden kaynaklanmıştı. Tarihçi Ronald G. Sunny'ye göre 1980'lerdeki kültürel dönemeç aslında sosyoekonomik tarih ile demografik tarihlerin eleştirisi üzerinden başlamıştır ve bu durumun tetikleyicileri ise emek tarihine kültür nosyonunu sokan E. P. Thompson ile antropoloji disiplininde kültür kavramını yeniden tanımlayan Clifford Geertz'dir. Sunny'ye göre Thompson'dan başlamak üzere tarihçiler artık giderek artan oranda deneyimin "gerçekleri" üzerinde değil daha çok deneyimin tarihsel aktörler tarafından nasıl deneyimlendiği üzerinde durmaya başlamışlardır (Sunny: 1481).

Özellikle ABD'li kültür tarihçilerine esin kaynağı olan antropolog Clifford Geertz ise kendi deyişiyle "kültürün yorumsal kuramı"nı yaz-

mıştır (Burke: 53). Geertz'e göre antropologların yapması gereken "yoğun betimleme"dir ve kendisi bu yöntemi kullanarak göstergesel olarak tanımlanan bir kültür kavrayışı geliştirmiştir: "Bu perspektiften bakıldığında, kültür bir dilin özelliklerini taşır ve dil gibi bir sistem oluşturur. Bu da yorumlamayı mümkün kılar çünkü her bir edimin ve her bir ifadenin, kültürü bir bütün olarak yansıtan simgesel bir değeri vardır." (Iggers: 127). "Bali Horoz Döğüşü" başlıklı metin bu görüşlere uygun olarak yazılmıştır. Geertz horoz döğüşünü Bali kültürünü anlamanın anahtarı olabilecek bir "felsefi tiyatro oyunu" gibi ele alarak bir metin gibi okumakta; kendi deyimiyle, "Bali deneyiminin Balice bir okunuşu"nu gerçekleştirmektedir (Burke: 54).

Geertz'in kavramlardan çok simgeleri vurgulayan ve "dilbilimsel dönemeçle" de örtüşen yaklaşımı, Yeni Kültürel Tarihle ilgilenen tarihçilerden büyük ilgi görür. Fransız devrimi üzerine çalışan Lynn Hunt, Francois Furet, Mona Ozouf, William Sewell gibi toplumsal tarihçiler, kültürü -bir yansımaya ya da üst yapıya indirgemeden- topluma bağlamanın almaşık bir yolunu aramaya girişirler (Burke: 58).

Görüldüğü üzere, Kültür Tarihi aslında toplumsal tarihin ihmal ettiği alanları doldurma iddiası ile yola koyulmuştu. 1970'lerden sonra toplumsal tarihe getirilen itirazlar artmaya başlamıştı. Bu itirazların temelinde, toplumsal tarihin özellikle sosyal grupların davranışsal eğilimlerini tanımlarken, politika ve kültür tarafından yaratılan toplumsal yaşam tarzlarını ve bireysel deneyimlerin biricikliğini ihmal ettiği düşüncesi yatmaktadır. Tarihçi Paula Fass'a göre böylece yavaş yavaş, koşulları deneyimlere dayanarak açıklayan tarih anlayışı toplumsal yapısal açıklamalar tarafından zayıflatılmaya başlamıştır. Kültürel tarihçiler antropologların "eşiksel deneyimler" dedikleri şeylere baktılar ve akışkan ve değişken bir post modern perspektifi kimliğe uyarladılar. Fass'a göre toplumsal tarihçilerin kimliğin politikası üzerine yoğunlaştıkları 1980'lerde, kültür tarihçileri hep beraber kimliğin yapıbozumuna yöneldiler ve çağdaş kültürün bazı geçmiş arzularını gerçekleştirmesine yardımcı oldular.

Dolayısıyla Kültür Tarihi giderek çeşitlenmiş, değişik çalışma alanlarına doğru genişlemiştir. Peter Burke'ün belirttiği gibi bu durum bir yayılma ile birlikte soruları ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Sonuç olarak, 1980'lerde oldukça gözde olan kültür tarihi, 1990'larda daha az ilgi çeker hale gelmişti. Bunun temel sebeplerinden biri, "kültür"e çok fazla siyasal ve toplumsal alan açılmış olmasıydı (Burke: 159). Burke'ün "toplumsal tarihin intikamı" diye nitelendirdiği kültürel tarihin fazla genişlemesi ve kültür kavramının fazla kapsayıcı olması nedeniyle toplumsalın öneminin yitirilmesi de kültür tarihine getirilen önemli eleştirilerden biridir. Gerçekten de kültürel tarih yaklaşımının toplumsal ile olan bağını koparmaması gereklidir. Bu anlamda kültürün toplumsal tarihinden toplumun kültürel tarihine olan deği-

şim dikkatle incelenmesi gereken bir meseledir.

Tarih disiplininde bu tartışmalar yapıladursun sinema tarihi çalışmaları 1980’lerde, daha çok toplumsal tarih çalışmalarının etkisinde, artan bir ivme ile devam ediyordu. Bir sinema tarihçisinin söylediği gibi, sinema tarihi çalışmalarında “70’li yıllar teorinin, 80’li yıllar ise tarihin yıllarıdır” denebilir (Buscombe, 1991: 4). Nitekim 80’ler sinema çalışmalarında bir taraftan yavaş yavaş Büyük harfli “Kuram”ın ve total sinema tarihi yaklaşımının terkedildiği, öte taraftan da sinema tarihçilerinin yeniden görgül araştırmalara döndükleri yıllar olmuştur. Aslında görgül araştırmalar 1980’lerin ilk yarısında, film merkezli sinema tarihi çalışmalarıyla başlamıştır. Ian Christie’nin “ikinci kuşak görgül film tarihçileri” dediği bir tarihçiler grubu, filmleri görgül metodlarla analiz eden bazı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Burada özellikle 1980’lerde yayımlanan iki önemli çalışmadan bahsedilebilir; Barry Salt’ın *Film Stili ve Teknolojisi: Tarih ve Analiz* adlı kitabı ile David Bordwell, Kristin Thompson ve Janet Staiger’in “klasikleşmiş” *Klasik Hollywood Sineması* adlı çalışmalarıdır. Her iki çalışma da merkezine klasik Hollywood filmlerinin biçimsel tarihsel gelişimini yerleştirerek, onları görgül yöntemlerle analiz etmeye çalışır. Örneğin Salt kendi geliştirdiği Ortalama Çekim Uzunluğu (OÇU) yöntemi ile filmleri analiz ederken, Bordwell, Thompson ve Staiger yöntemi daha da geliştiren, daha akılcı bir yaklaşımla filmleri anlatı yapıları, çekim uzunlukları ve biçimlerine göre değerlendirme yoluna giderler (Christie: 70).

Sinema tarihi tartışmalarında göze çarpan başka bir tartışma konusu erken dönem Hollywood sineması üzerine olan tartışmalardır. Bu tartışmalarda bir yandan film arşivlerinde unutulmaya yüz tutmuş filmler ortaya çıkarılıyor, bir yandan geleneksel sinema tarihinin dönemlendirmeleri üzerinden yoğun tartışmalar gündeme getirilmeye başlanıyordu. Örneğin Bordwell, Thompson, Staiger üçlüsünün, Amerikan sinemasının 1917 öncesi dönemini, klasik-öncesi dönem ve 1917’den 1960’a kadar olan dönemi ise “Klasik Hoolywood Sineması” olarak tanımlamaları; film tarihçisi Tom Gunning’in, geleneksel sinema tarihçilerinin ilkel sinema olarak önemsiz bulduğu 1907 öncesi dönemle ilgilenmesi ve bu dönemi atraksiyonlar sineması (*cinema of attractions*) olarak adlandırması, söz konusu dönemselleştirme tartışmalarının başlıcaları idi. [12]

Farklı perspektiflerden tarih yazma ile ilgili öneriler de dikkat çekicidir. Örneğin, 1985 yılında yazdıkları *Film History: Theory and Practice* adlı çalışmada, Douglas Gomery ve Robert Allen sinema tarihi çalışmalarını estetik, teknolojik, endüstriyel ve toplumsal tarih çalışmaları olmak üzere dört temel alana ayırmayı önermişlerdir (1985: 39). Benzer şekilde Bordwell ve Thompson da 1995 tarihinde yazdıkları *Film History: Introduction* adlı çalışmalarında, filmlerin biyografiye dayalı tarih, ekonomi ve endüstriye dayalı tarih, estetik tarih, teknoloji temelli tarih, toplumsal/kültürel/politik temelli

12 Gunning’in tüm atraksiyon makaleleri için bkz. Elsaesser (der.), 1990.

tarih gibi farklı perspektiflerden incelenebileceğini belirtirler. Burada dikkati çeken nokta, Bordwell ve Thompson'un, toplumsal/kültürel/siyasi tarih başlığını "geniş bir toplumda sinemanın rolüne odaklanan çalışmalar olarak" tanımlamalarına rağmen, yine de film merkezli bir tarih yaklaşımını koruma ısrarlarıdır.

Sinema tarihi çalışmalarında toplumsal tarih çalışmalarının etkisini ilk gösterdiği alan izleyici çalışmaları olmuştur. İlk defa 1970'lerin büyük Kuram döneminde özdeşleşme mekanizmaları ile ilintili "özne oluşturma"nın ideolojik (Althusser) ve psikanalitik (Freud ve Lacan) teorileri sayesinde sinema çalışmaları ile tanışan "izleyici araştırmaları", sonradan geliştirilen düşünceler ve eleştiriler doğrultusunda kendini tarihsileştirmiştir (*historicising spectatorship theory*). Bunu yaparken de özellikle toplumsal tarih yaklaşımlarının yanında gündelik yaşam tarihi, kent tarihi, yerel tarih gibi farklı yaklaşımlardan yararlanmıştır.

Fakat aynı dönemde sinema tarihi alanında yapılan toplumsal tarih çalışmalarının yanında, dilbilimsel dönemecin etkisinin de hâlâ devam ettiği görülür. Bu yaklaşım izleyici çalışmalarının bazılarına da sirayet etmişti. Robert Sklar 1990 yılında konuyla ilgili olarak yazdığı bir makalede bu durumu dile getirir ve tarihçiler arasında, gerçek sinema tarihçileri ile revizyonistler olmak üzere ikili bir ayrım yapar. Sklar'a göre revizyonistler, Avrupa'dan esen güçlü teorik rüzgarlar tarafından coşturulmuş olarak, film izlemek ve arşiv araştırmaları yapmak yerine, "teori" yazıları yayımlamaktadırlar. Ona göre "Kuram beyaz doktor elbisesini giymiştir: Tarih ise teşhis ve tedavi için bekleme odasında oturmaktadır" (1990: 16). Sklar revizyonist tarihçilerin bir örneği olarak gördüğü Judith Mayne ve Miriam Hansen'in, "erken dönem Hollywood sineması" üzerine yaptıkları çalışmaları eleştirirken, bu çalışmaların kanıt kullanımında çarpıtma ve eksikliklere yol açan belirlenmiş ideolojik amaçlar tarafından kışkırtılıyor göründüklerini öne sürer. Sklar, konuya ilişkin ideolojik açıdan daha sofistike ve zorlayıcı olan kuramsal yaklaşımların terminolojik açıdan soyut ve anlaşılmaz, belgeleme bakımından da acınacak bir eksiklikte olduklarını belirtir. Sklar, "radikal toplumsal tarihçilerin" çalışmalarını bu tür yaklaşımlara bir alternatif olarak önerir. Ona göre bu tarihçiler, erken dönem sinemasını "göçmenlerin ve işçi sınıfının hayatının bir parçası olarak" (27-28) gördükleri ve onların deneyimlerine, toplumsal bir önem atfettikleri için ilgilenmektedirler.

Sklar'ın kıyasıya eleştirdiği bu yaklaşımlar 1990 sonrasında, bu kez post modernizme eklemlenmiş halde, yeniden belirir. Örneğin *Reinventing Film Studies* adlı derlemeye yazdığı, "Film Tarihi Nedir? ya da Sfenkslerin Bilmecesi" adlı yazısında Vivian Sobchack bu anlayışın bütün temel önermelerini gözler önüne serer. Sobchack, "film tarihi nedir?" sorusuna verilecek cevabın bizim tarih bilincimize bağlı olduğunu belirtir. Yazara göre tarih artık nesnelliği sorgulanmakla kalmayan bunun gerekli olup olmadığı da sorgulanan bir alana dönüşmüştür: Tarih "geçmiş temsillerin parçalarının zorunlu-

luk gereği 'bütünleşmedikleri' ya da bağdaşıklık sergilemedikleri, 'disiplinsiz' (ve çok kez disiplinsizleştirici) çekişmelerin bol olduğu bir alan haline geldi" (2008: 27). Sobchack'e göre böyle bir ortamda tarihçinin de konumu ve görevi değişmektedir; tarihçiler artık, "saydamlığın ya da nesnelliğe tutkulu olmanın yol açtığı yok olmanın olanaklı olmadığının bilincindeler. Tarihçiler artık kendi varlık ve sorumluluk alanlarının yalnızca geçmişteki belgeleri 'ham madde' olarak yeniden ele almak ve o belgelere aracılık yapmak olmadığını anladılar" (29).

Görüldüğü üzere Sobchack tarihe dilbilimsel dönemeçte olduğu gibi bakmaktadır. Nitekim "Şu çok açık ki bu yeni tarihçi tipi tarihi bir söylem, retorik, mecaz olarak görür. Tarih düz ve dar yoldan ayrılıp çeşitli olağandışı yollara sapar, kendini anlatılarla ve dolaylı anlatımlarla var eder" (51). Sobchak'ın tarih anlayışında her şey temsildir: "Temsil artık tarih olmuştur ve artık tarih de temsildir" (48). Bununla birlikte Sobchak, bu açıklamaların doğurabileceği "o halde tarihçi ne işe yarar?" minvalindeki muhtemel bir soruyu da yanıtlama ihtiyacı hisseder gibidir. "Harabeye de dönse yeni bir biçim de edinse bu tarihin bittiği anlamına gelmez. Tarihin yıkımı hem uygulanmasına hem de yazımına canlılık getirdi. Dahası tarih hiç bir dönemde şimdi olduğu kadar popüler olmadı" der Sobchack (33).

Sinema Tarihi Film Çalışmalarına Karşı

Sinema tarihçisi Jeffrey Richards günümüz İngiliz sinema çalışmalarında gelinen noktayı ele aldığı yazısında iki alternatif yaklaşımın göze çarptığını belirtir. Bunlar "film çalışmaları" ve "sinema tarihi"dir. Richards'a göre kendi içinde farklı metodolojiler, yaklaşımlar ve vurgular barındıran ayrı disiplinden gelişmiştir bu iki yaklaşım. Film çalışmaları İngiliz edebiyatında geliştirilirken, sinema tarihi çalışmaları ise tarih alanından gelmektedir. Richards biraz da basitleştirerek, metne (*text*) odaklanan film çalışmalarının bireysel filmlerin ayrıntılı görsel ve yapısal analizleri üzerinden, anlaşılması zor olan muğlak kuramsal yaklaşımlar kullanarak, kimi zaman ne akademisyenlerin ne de seyircilerin anlamadığı analizlere giriştiğini belirtir. Bunun yanında sinema tarihi çalışmalarında birinci öncelik bağlamdadır (*context*). Bu çalışmalar filmlerin üreticilerinin davranışları, sınırlılıkları, tasa ve kaygıları ile seyirci tepkileri ve alımlama üzerinedir (2000: 21). Söz konusu tespit biraz indirgemeci olsa da sinema çalışmalarının durumunu iyi özetlemektedir.

2004 yılında Sinema ve Medya Çalışmaları Derneği'nin yayın organı olan *Cinema Journal* dergisi, bu yazıda gözden geçirilen tartışmaların yeniden ele alındığı, özel bir sayı yayımladı.[13] Günümüzün önde gelen bazı sinema tarihçilerinin biraraya geldiği bu sayıda, akademik sinema tarihi çalışmalarında "tarihsel dönemeç" olarak adlandırılması gereken bir dönemece gelindiği belirtildi. Bu özel sayı ve devamındaki tartışmalar, günümüzde sinema

13 Söz konusu özel dosya için bkz. Higashi, 2004.

tarihi çalışmalarının ulaştığı aşamayı anlamak bakımından önemlidir.

Özel sayının başlığındaki "tarihsel dönemeç," önceki döneme egemen olan metinsel analiz ve post yapısalcı tarih anlayışının eleştirisini içeriyor ve görgül çalışmalara geri dönüş özlemini dile getiriyordu. Nitekim dosya editörü Sumiko Higashi, ki kendisini film tarihi çalışan bir kültür tarihçisi olarak tanımlar, sunuş yazısında, son yirmi yılda film tarihi üzerine yapılan çalışmaların azlığından yakınır. Ona göre tam da bir "tarihsel dönüş"ten bahsedildiği bir anda bu durum oldukça anlamlıdır. Higashi kendisinin "doğru tarih" (*proper history*) olarak adlandırdığı tarih anlayışı ile toplumsal ve kültürel medya tarihleri arasında ayrıma gitmektedir. Ona göre, toplumsal tarih, haklarında yazılı kayıt olmayan kadınlar, işçiler, etnisite ve ırk temelinde ayrıma maruz kalmış kişilerle ilgili çalışmalara ve nicel verilere dayanmış ve bu durum 1960-70'lerde hakim bir paradigma haline gelmişti. Figürler, tablolar, grafikler ve haritalarla süslenmiş olan toplumsal tarih "anlatının ölümünü" ilan etmişti. Fakat özellikle "dilsel dönüş" anlayışından sonra, pozitivizmden etkilenen, toplumsal yapı ve sınıfla ilgili Marksist nicel çalışmalar gözden düşmüştü (2004: 95). Yükselişe geçen kültür tarihi ise dokümancılığı ve toplumsal tarihin nedensellik modelini eleştirerek, metin yorumlayıcılığını önermişti. Higashi bu gelişmelere rağmen, halen, kültürel çalışmalar ile kültürel tarih arasında bir yöndeşmeden söz edilemeyeceğini belirtir. Higashi'ye göre "kültürel ve toplumsal tarihçiler insan failini kabul eder, metinleri de içeren görgül verilere öncelik verir, özellikli ve ayrıntılı yazar, jargondan kaçınır ve çelişkili de olsa tesadüfi genellemeler yaparlar" (96). Higashi son yıllarda gerçekleştirilen bazı çalışmalar üzerinden kendi tarih anlayışını özetler; dolayımlanmış da olsa metin ile bağlam arasındaki ilişkiye odaklanan alımlama çalışmaları için toplumsal ve kültürel tarihin önemli olduğunu belirtir (96).

Alanın önde gelen isimlerinden Robert C. Allen, Higashi'nin temeli görgül araştırmaya dayanan "tarihsel dönüş" anlayışının sorunlu olduğunu düşünmektedir. Allen Higashi'nin tarihsel dönüş ve görgül çalışma ile tam olarak neyi anlattığını çıkaramadığımızı, fakat kendisinin, görgül araştırmadan, sinemasal metnin dışında konumlanan ya da kalan her şeyi ve araştırmacı tarafından metnin alımlanmasının nihai koşullarını anladığını belirtir. Higashi'nin belirttiği problemin 1970'lere uzanan bir geçmişi olduğunu söyleyen Allen, şu soruları sorar: Film çalışmalarında filmin kendisi dışında kalanlar ve film akademisyenlerinin bunlara dair analizleri nerededir? Genel olarak film çalışmaları özelde ise film tarihi ile ilgili görgül metin dışı belgelerin evrenini oluşturan nedir? Bu alan nasıl araştırılır ve sona erdiği yer neresidir?" (2006: 49). Allen'a göre film çalışmalarının "tarihsel dönüş" ve görgül araştırmalarla en fazla işbirliği yaptığı "gösterim, izleyicilik, alımlama ve /ya da bir toplumsal deneyim olarak sinemaya gitmek" gibi analizlerde bile bir bütün olarak film çalışmalarıyla tarihsel/görgül araştırmanın ilişkisi konusunda tereddütler vardır.

Tarihsel dönüşün etkisi film çalışmalarına özgü karmaşık faktör-

> ler tarafından yozlaştırılmış/güçsüzleştirilmiştir ki bu faktörler arasında; film çalışmalarının teorik mirasının gelenekselciliği, görgül çalışmalara duyulan kuşku ve film metinleri üzerine yapılan görgül çalışmalar dışındaki ampirik dünyaya yönelik entellektüel ilginin karıştırılması eğilimi, film çalışmalarının akademik ve entellektüel birliği ile edebi metin çalışmaları ve film çalışmalarının kültürel çalışmalar ile kültürel ve toplumsal tarih çalışmalarından uzaklaşması bulunmaktadır (49).

Cinema Journal dergisinde başlayan tartışmalara bir diğer eleştirel yanıt da sinema tarihçisi Richard Maltby'den gelmiştir. Maltby söz konusu tartışmanın, çağdaş film tarihçiliğinin post modern düşüncenin etkisinde kalarak yapısöküme uğratılan bazı temel önermelerine hiç dokunmadığını belirtir. Oysa Maltby'e göre asıl yapılması gereken, "dilbilimsel dönüş" tartışmaları çerçevesinde şekillenen bu tür bir anlayışı eleştirel bir değerlendirmeye almaktır. Çünkü, film çalışmalarının dar sınırlarının ötesinde yapısalcı ve post yapısalcı eleştiriler tarihsel metnin geleneksel yazarının sesini yapıbozuma uğratmışlar; geçmişin, yazara dair, zımni retorik iddiasını sorgulamışlardır. Tarih inşasının, geçmişin gerçekliğine dokunmayan, söylemsel bir anlatma eylemi olduğu savını sürdüren bazı kuramcılar daha da ileri giderek hakiki bir içtenlikle, bizim geçmişle ilgili olarak bir şey bilemeyecegimizi çünkü geçmişin bize ancak söylemsel izler vasıtasıyla geçebileceğini belirtmişlerdir. Maltby bu türden post yapısalcı eğilimlerin yeni film tarihçilerinin ilgisizliğine de bağlı olarak, yayılıp genişlediğini ve benimsendiğini belirtir (2006).

Maltby'a göre sinemanın endüstriyel tarihi oldukça ihmal edilmiş bir alandır. Film dağıtım pratiklerinin karşılaştırmalı analizi ve stüdyolarda karar alıcılar üzerine ayrıntılı çalışmalar yapmak yerine, film çalışmaları, Hollywood'un kendi geçmişini bir materyal kaynağı olarak kullanmaya devam etmektedir. Maltby Amerikan sinemasının tarihinin onun ürünlerinin tarihi anlamına gelmediğini belirtir. Çünkü metinlerden oluşan bir tarih yazmak ve buna Hollywood tarihi adını koymak sinemanın sosyal süreç ve kültürel fonksiyonunu dışarda bırakmak anlamına gelmektedir ve bu da filmlerin üretildiği ve tüketildiği maddi koşulların bağlamsal önemini inkar etmek anlamına gelir (2007).

Maltby, 1913'de Boston'da Nickelodeonların reklamcılığı üzerine bir araştırma yapmayı veya geç 1930'larda sinema salonlarına klima yerleştirmenin gösterim üzerindeki etkilerini incelemeyi ya da megaplekslerdeki şekerleme satışlarını araştırmaya çalışmayı, tekil filmsel metinlerin nerdeyse merkezinde yer aldığı, kapalı akademik manastıra, davetsiz bir misafir getirmeye benzetir. Ona göre, sinema tarihçileri artık merkezinde filmlerin olmadığı sinema tarihleri yazmakla daha fazla ilgilenebilirler.

Maltby alımlama çalışmalarının tarihine de değinir. Ona göre alımlama, sıradan izleyicilerin filmlerle, bir metin ya da obje olarak değil de, sosyal bir deneyim olarak sinemaya gitme anlamında temel bir ilişki kurduğu gerçe-

ğiyle başlamalıdır. Maltby, tarihçilerin filmleri merkezi obje yapmaktan vazgeçmediklerini belirtir. Örneğin, sözü edilen özel sayıda yazan tarihçi Richard Abel, izlerkitle üzerine yapılan çalışmaların bir toplumsal ya da kültürel tarih olarak, sinema tarihine göre daha başarılı olduğunu belirtir. Abel'e göre bu çalışmaların temel ilgileri, içlerinde filmlerin göreceli yoklukları kadar varlıklarının da önemli olabileceği, toplumsal koşullar ve kültürel pratikleri analiz etmek ve tanımlamaya kadar uzanır (2004: 108-109). Bu yaklaşımı eleştiren Maltby ise, Abel'in bu sözleriyle, *medium specifity* (bir iletişim aracı olarak filmin özgüllüğüne vurgu yapan) yaklaşımını bırakmaya pek istekli görünmediğini belirtir.

Bu açıklamaların ardından Maltby (2007) film tarihi ile sinema tarihi arasında metodolojik ve terminolojik açılardan bazı sınırlar önerir. Buna göre; metinsel ilişkiler ile onların stilistik etkilerinin tarihi olarak film tarihi, bütün yöntemlerini ve düşüncesini, sanat ve edebiyat tarihinin pratiklerinden almıştır. Kültürel üretim süreciyle ve üreticilerin niyetlerinin akibetiyle ilgilidir. genellikle bireysel düzeyde kalır ve göreceli olarak estetik etkiden çok üretim noktasından sonrasına odaklanır. Oysa Sinema tarihyazımı, sinemanın ticari bir sektör olarak nasıl işlediğini, ekonomik, endüstriyel ve kurumsal tarihini ele almayı gerektiren bir projedir; aynı zamanda izleyicinin sosyokültürel tarihini de içermek durumundadır. Bu iki tarih metinsel ilişkilerin tarihine uzak ara bağlanırlar. Maltby'e göre, günümüzdeki hakim sinema tarihi filmlerin özgüllüğüne dayanan tarihyazımına bencilce devam etmektedir, yani filmler ile başlayıp orada bitmektedir. Bu yüzden sinema diğer tarihlerin açıklamalarına dekor olma görevinden başka bir iş görmemektedir.

Sonuç yerine

Makalenin tamamında görülebileceği gibi, sinema tarihi çalışmaları, film merkezli tarih yaklaşımlarının etkisinden kurtulmaya başlamıştır. "Sinema" olgusunun sadece filmlerden ibaret olmadığına dair artan bir farkındalık vardır. Filmleri üretenler, bu üreticilerin dahil olduğu endüstri, finans ve politika dünyası, filmleri tüketen izleyiciler ve bu izleyicilerin hep birlikte teneffüs ettikleri sosyokültürel iklim, o filmleri şekillendiren etmenler ve süreçler olarak, sinema tarihinin de farklı veçhelerini oluştururlar. Filmlerin tüketicileri yani izleyiciler bu tarihin taşıyıcısıdır; ve bütün bunlar "tarih" olarak araştırılmayı fazlasıyla hak etmektedir. Kuşkusuz tekil herhangi bir araştırmanın, tarihi, bütün veçheleriyle kucaklayarak, sinemaya bakmayı başarması beklenemez. Ancak sinema, sadece filmler ve bu filmleri yapanların öz geçmişleri üzerinden tarihini açıklayamayacağımız kadar komplike bir olgudur. Sinema tarihi çalışmaları bu komplike olguya herhangi bir tarihsel kesitte mümkün olan en güçlü ve homojen ışığı düşürmenin imkanlarını araştırmak durumundadır. Başka bir deyişle, onu sadece kendi doğurduğu ışığa (yani filmlere) bakarak yazmaya çalışmak, eksik bir yazma çabası olacaktır.

Sinema ekonomik, toplumsal, kültürel bir fenomen olmayı sürdürdü-

ğü sürece söz konusu alanların herbirinin tarihi de sinema tarihi çalışmalarını oluşturmaya devam edecektir. Öte yandan bu film tarihi ya da teorisinin yadsınması ya da bu çalışmaların reddedilmesi anlamına gelmez. Kuşkusuz film eleştirisi, çözümlemesi ve kuramı da sinema çalışmalarının çok önemli birer parçasıdır. Üstelik teorisiz bir tarih yaklaşımı da düşünülemez. Casetti'nin belirttiği gibi "bütün tarih bir kuramın doğrulanmasıdır. O da kuramsız tarih yoktur" (1999: 313). Burada film incelemelerini önemsizleştirmek değil, araştırmacıların görece çok daha fazla rağbet ettiği bu çözümlemelerden, daha az ilgilenilmiş ve ilgilenmeyi hak eden alanlara doğru bir dikkat yönlendirme çabası söz konusudur. Sinemanın tarih yazımı bağlamında, "az bakılmış" bu alanlara biraz ihtimam önermek de kaçınılmaz hale gelir.

Bundan da öte, sinema çalışmaları bir kere daha medya çalışmaları ile birleşme fırsatını yakalamış görünmektedir. Özellikle teknolojik gelişimin yarattığı değişimler sonucunda, film şeridinin, televizyon ve videodan sonra bir ölçüde yitirdiği nihai gösterim malzemesi olma ayrıcalığı; DVD, Divx, *online* izleme gibi birçok yeni seçenek karşısında iyice zayıflamıştır. Yeni iletişim teknolojileri ve yeni medya ortamları sinema alanının üretim, dağıtım ve gösterim ilişkilerini de önemli ölçüde değiştirmeye başlamıştır. Evde film izleme yaygınlaşmakta, dijital kameralar ve kurgu programları film üretimini kolaylaştırmaktadır. Bobinlerle salonlara film taşıma dönemini belki de tümüyle sona erdirecek yeni olanaklar ve dolayısıyla, devasa film projektörlerini görüntü kalitesinden ödün vermeyen küçük ve pratik projektörlere tümüyle bırakma imkanı, bu değişimin sonuçlarını çok daha güçlü biçimde açığa vuracaktır. Bütün bu gelişmeler iletişim çalışmaları ve sinema çalışmaları arasındaki mevcut etkileşimleri artıracak ve çalışma konularında verimli paylaşımlara yol açacaktır. Bu dönüşümleri, hem geçmişe bakmak hem de geleceği öngörmek bakımından, açıklama çabası, yeni tartışmalar ve yeni metodoloji önerileriyle sürecektir.

Genç ve dinamik bir nüfusa sahip olan Türkiye'de film izleme ve üretme imkanlarını çoğaltan teknolojik yenilikler hızla benimsenmektedir. Sinema çalışmalarının bu dinamizmi bütünüyle yakalayamasa da yakından izlemesi önemlidir. Oysa, Türkiye'deki sinema çalışmalarının, teorik tartışmaları ya da metodolojik yönelimleri takip etmede bile önemli sıkıntıları olduğu açıktır. Üstelik tartışmaların bir çoğu, doğrudan sinema tarihiyle bağlantılı bir biçimde, akademinin gündemine çok girememiştir. Makalede özetlenen türden tarih çalışmaları neredeyse hiç yapılmamıştır. Casseti'nin belirttiği dört temel sınırlayıcılığın egemen olduğu bir alandır Türkiye sinema tarihi çalışmaları. Yapılması gereken en önemli şeylerden biri, Türkiye'de sinema tarihi ile ilgili çalışmaların film merkezli çalışmaların hakimiyetinden bir nebze uzaklaştırılması ve eksikliklere yoğunlaşılmasıdır. Sinemanın farklı tarihlerinin yaratılması, sinema tarihinin farklı veçhelerine ışık tutacak araştırmalara öncelik verilmesi gerekmektedir. Tarih söz konusu olduğunda -ve arşivcilikteki kötü ünümüz hatırlandığında- incelenecek malzeme veya her tür

belge iyiden iyiye yitip gitmesin diye, bu araştırmalara bir de "ivedilik" yüklemek zorundayız.

Türkiye sinema tarihi çalışmalarının, kanon niteliğindeki kitaplarından başlayarak, eleştirel bir değerlendirmeden geçirilmesi, sinema çalışmalarının ihmal edilmiş alanlar ve boyutları kapsayacak biçimde genişletilmesi, sinemanın toplumsalla olan ilişkisini kavramaya izin veren bir tarih yazımına ilgi gösterilmesi gerekiyor. Bugün için ne sinemanın Cumhuriyet öncesi[14], ne de Cumhuriyet dönemi ile ilgili araştırmaların yeterliliğinden söz etme imkanı yoktur. Araştırmaların azlığı, metodoloji tartışmalarının yapılmasını da güçleştirmektedir. Türkiye sinema tarihi, adeta kendisini kuşatan bir ekonomik, kültürel ve toplumsal evren yokmuş gibi, filmlerden yayılan görece güçsüz bir ışık altında yazılmakta ve mütemadiyen kendi içine/üzerine kapanmaktadır. Yakın dönem sinema tarihi çalışmalarının en çok üzerinde durduğu konu olan izleyici çalışmaları ise eksikliğin ve yokluğun en görünür olduğu alanlardan biridir; sinemaya gitme deneyimleri ve film izleme pratikleri sinema tarihinin boş kalan sayfalarıdır. Erken Cumhuriyet döneminde sinemaya atfedilen -ya da atfedilmeyen- anlamlar, Batılılaşma serüvenimizin sinemayı nereye yerleştirdiği ya da bir dönem ülkemizi kasıp kavurduğu bilinen Mısır filmleriyle Türk izleyicisinin karşılaşmasının hikayesi bu sayfalara yazılmayı bekliyor.[15] Bunun gibi, bir zamanlar sinema filmlerinden önce gösterilen haber filmleri ya da reklamlar, sinema kültürünün yaratılmasında önemli bir yere sahip olan sinema kulüpleri ve derneklere ait doküman, afişler ve sinema dergileri ışığı görmek için, kapıyı aralayarak arşive *inecek* sinema tarihçilerinin yolunu gözlüyor.

Kaynaklar

Abel, Richard (2004). "History Can Work for You, You Know How to Use It" *Cinema Journal*, 44 No: 1, Fall. 107-112.

Allen, Robert C. (2006). "Relocating American Film History: The Problem of the Empirical", *Cultural Studies*, Vol: 20, No: 1, January. 48-88.

14 Bu konuda Ali Özuyar'ın çalışmaları (2007 ve 2008) önemli bir başlangıç olmuştur ve döneme ilişkin yeni çalışmaların yapılabileceği konular hakkında da bir vizyon içermektedir.

15 Mısır filmleri ile ilgili olarak Ahmet Gürata (2000 ve 2004) ve Levent Cantek'in (2000) çalışmaları, Türkiye'de izleyicinin sinema ile kurduğu ilişkinin özel bir kesitini aydınlatmak ve sinemamızda Mısır filmlerinin etkilerini düşünmeyi teşvik etmek bakımından çok önemli birer katkı olmuştur. Bu katkının, o dönemin sinema izleyicilerine ulaşılarak genişletilmesi ve bu izleyicilerin geçmişte kalan bir sinema deneyimini nasıl hikaye ettiklerinin açığa çıkarılması da çok önemli. Çünkü, geçmişi yeniden kuran bu anlatılar sayesinde, sinemanın Türkiye'deki sosyokültürel hayatına ilişkin kavrayışı zenginleştirmek de başka bir muazzam katkı olacaktır. Benzer biçimde, bir dönem Türkiye'de oldukça popüler olan -başta *Avare* filmi olmak üzere- Hint filmlerini de bu tür bir tarih anlatısının parçası kılmak gerekiyor.

Altman, Charles F. (1977). "Towards a Historiography of American Film", *Cinema Journal*, Vol: 16, No: 2, Spring.1-25.

Aydın. Suavi (2001). "Aydınlanma ve Tarihselcilik Problemleri Arasında Türk Tarihyazıcılığı: Feodalite Örneği" *Toplum ve Bilim*, İstanbul, Birikim Yayıncılık, Kış. 39-81.

Bordwell, David ve Thompson Kristin (1994). *Film History: An Introduction,* NY: McGraw-Hill.

Bordwell, David (1996). "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", David Bordwell ve Noel Carroll (der.), *Post Theory-Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press. 3-36.

Burke, Peter (2000). *Tarih ve Toplumsal Kuram*, çev: Mete Tunçay, İstanbul,Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

_____ (2006). *Kültür Tarihi,* çev: Mete Tunçay, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Buscombe, Edward (1991). "Film History in the 1980s" *Velvet Light Tramp*, 27. 3-8.

Büker, Seçil ve Y. Gürhan Topçu (der.), (2008). *Sinema Tarih-Kuram-Eleştiri,* Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkıncı Yıl Kitaplığı No: 10, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.

Cantek, Levent (2000) "Türkiye'de Mısır Filmleri" *Tarih ve Toplum Dergisi* (S. 204).

Casetti, Francesco (1999). *Theories of Cinema: 1945-1995,* çev: Francesca Chiostri vd. Austin: University of Texas Press.

Christie, Ian (2006). "Just the Facts, M'am? A Short History of Ambivalence Towards Empiricism in Cinema Studies" *Tijdschrift voor Mediageschiedenis,* 65-73 www.boomonderwijs.n/documenten/tmg-2006_2.pdf, erişim tarihi 24.03.2009.

Curran, James (2002). "Media and the Making of British Society, c.1700-2000", *Media History*, 8:2. 135-154.

Dudley Andrew (1984). *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press.

_____ (2000). "Three Ages of Cinema Studies and Age to Come," *PMLA*, 115:3, 341-351.

Elsaesser, Thomas (der.) (1990) *Early Cinema: Space, Frame*, Narrative. Londra, BFI.

_____ (2004). "The New Film History as Media Archaeology", *Cinémas/Cinémas*, 14: 2-3. 75-117.

Fass, Paula S. (2003). "Cultural History/Social History: Some Reflections On a Continuing Dialogue," *Journal of Social History,* 37:1, Fall, 39-46.

Gledhill, Christine ve Linda Williams (der). (2000) *Reinventing Film*

Studies, Londra: Hodder Arnold Publishers.

Gomery, Douglas-Allen C. Robert (1985). *Film History: Theory and Practise*, McGraw-Hill Humanities Social.

Gürata, Ahmet (2000). "Türkiye'de Mısır Sineması" *İletişim*, Güz (Sayı 7).

_____ (2004). "Tears of Love: Egyptian Cinema in Turkey (1938-1950)", *New Perspectives on Turkey*, Spring, No: 30.

Higashi, Sumiko (2004). "In Focus: Film History, or Baedeker Guide to the Historical Turn" *Cinema Journal*, 44:1, Fall. 94-100.

Iggers,George (2003). *Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı: Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kelley, Donald (2000). "Tarih Akademisyenliğinde Kültürel Dönemeç", Zeynel Abidin Kızılyaprak (haz.), *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Lewis, Jon (der) (2001). *The End of Cinema as we know it*, NY: New York University Press.

Matby, Richard (2006). "On The Prospect of Writing Cinema History from Below" *Tijdschrift voor Mediageschiedenis,* 74-96. www.boomonderwijs.n/documenten/tmg-2006_2.pdf, erişim tarihi 24.03.2009.

_____ (2007). "How Can Cinema History Matter More", *Screening the Past*, Issue: 22, www.latrobe.edu.au/screeningthepast /22/board-richard-maltby.html, erişim tarihi 07.03.2009.

Musser, Charles (2004). "Historiographic Method and the Study of Early Cinema," *Cinema Journal*, 44 No: 1, Fall. 101- 107.

Özuyar, Ali (2007) *Devlet-i Aliye'de Sinema*, Ankara: De Ki.

Özuyar, Ali (2008) *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: De Ki.

Polan, Dana (2007). *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film,* LA: University of California Press.

Richards, Jeffrey (2000). "Rethinking British Cinema", Justine Ashby ve Andrew Higson (der.), *British Cinema, Past and Present*, Londra: Routledge. 21-34.

Sklar, Robert (1990). "Oh Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies", Robert Sklar ve Charles Musser (der.), *Resisting İmages: Essays on Cinema and History*, Temple University Press, 12-35.

Smith, Geoffrey Novel (1997). "General Introduction", G. N. Smith (der.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 19-22.

Sobchack, Vivian (2008). "Film Tarihi Nedir? Ya da Sfenkslerin Bilmecesi", Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (der.), *Sinema Tarih-Kuram-Eleştiri*, çev: Seçil Büker, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkıncı Yıl Kitaplığı

No: 10, Ankara:Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 24-57.

Straw, Will (1980). "The Myth of Total Cinema History" *Cine-Tracts*, Vol: 3 No: 1,Winter. 8-16.

Sunny, Ronald Grigor (2002). "Back and Beyond: Reversing the Cultural Turn?" *American Historical Review*, 107 (5), December. 1476-1499.

Usai, Paolo Cerchi (2005). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age,* Londra: BFI.

Vitali, Valentina (2004). "Nationalist Hindi Cinema: Ouestions of Film Analysis and Historiography" *KINEMA*, Fall, www.kinema.uwaterloo.ca/kfall04htm, erişim tarihi 24.02.2009.

Williams, Raymond (1983). "British Film History: New Perspectives", James Curran ve Vincent Porter (der.), *British Cinema History*, Londra: Weidenfeld &Nicolson. 9-24.

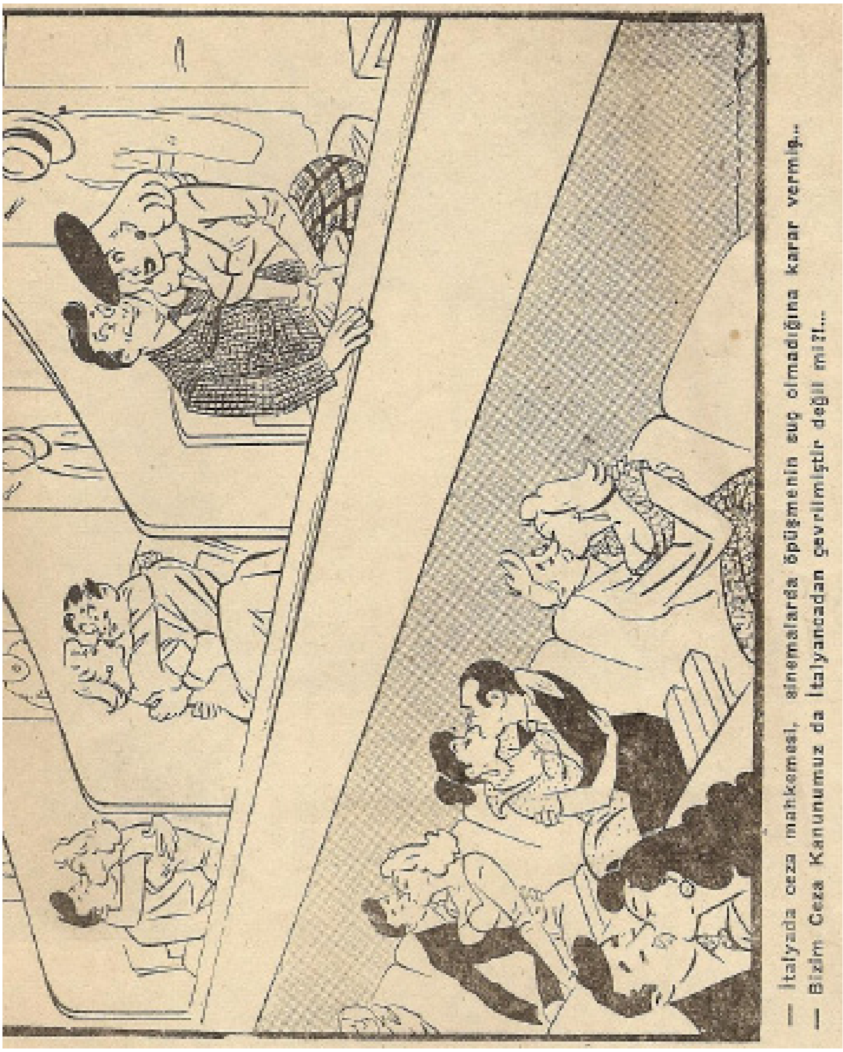
Özet: Bu çalışmada başlangıcından günümüze kadar sinema tarihi çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesi yapılmaktadır. Sinema tarihi çalışmaları hem sinema çalışmaları hem de tarih disiplinindeki yeni yaklaşımlarla ilişki içinde dönüşmekte ve genişlemektedir. Makalede bir yandan sinema tarihinin sinema çalışmaları içindeki yerine bakılırken, bir yandan da tarih disiplininin kendi içindeki tartışmaların sinema tarihi çalışmalarına nasıl etki ettiği incelenmektedir. Bu amaçla sinema tarihi çalışmalarının özellikle son otuz yılındaki temel teorik tartışmalar özetlenmekte ve tarih disiplinindeki tartışmalarla olan bağları gösterilmektedir. Türkiye'deki sinema tarihi çalışmalarında bu tartışmalara nadiren odaklanıldığından, bu türden herhangi bir araştırma girişimi, sinema tarihi çalışmalarının geleneksel sınırlılıklarını aşmada ve kapsamlı bir tarihyazımına ulaşmada oldukça önemlidir.

Anahtar sözcükler: Sinema Çalışmaları, Sinema Tarihi, Tarih Disiplini, Dilbilimsel Dönemeç, Tarihsel Dönemeç, Kültürel Tarih, İzleyici Çalışmaları, Tarihyazımı.

Abstract: This paper aims at a general critical assessment of studies of cinema history from early days until today. Studies of cinema history are transformed and expanded to new directions due to the new approaches in Cinema Studies and History. Herewith, the article attempts, on the one hand, to analyze the position of cinema history in cinema studies and, on the other, to scrutinize the influence of the various discussions carried out in the discipline of history on studies of cinema history. According to this purpose, notably the last thirty years of theoretical discussion within studies of cinema history is reviewed and the interaction with the new discussions in the discipline of History is revealed. Since these discussions have rarely been a focus of investigation within the studies of Turkish Cinema History, any such reviewing endeavour is highly important in overcoming the inadequacies of traditional studies of cinema history in Turkey, and in reaching a comprehensive historiography.

Keywords: Cinema Studies, History of Cinema, Historiography, Discipline of History, Linguistic Turn, Historical Turn, Cultural History, Spectators-

hip Studies.



Necmi Rıza. *Akbaba* cilt II no 52, 12 Mart 1953

‘Kültür Emperyalizmi’ ve ‘Modernleşme’ Kuramları Açısından Türkiye’de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939)

Serdar ÖZTÜRK*

Giriş

Bu makale ‘kültür emperyalizmi’ ve ‘modernleşme’ kuramları çerçevesinde Türkiye’de sinemanın II. Dünya Savaşı’nın başlamasına kadar olan dönemini belirgin yönleriyle ele almakta ve değerlendirmektedir. Makalenin temel iddiası, her ne kadar Modernleşme ve Kültür Emperyalizmi kuramları II. Dünya Savaşı’ndan sonra Batı’da üretilse bile, bu kuramların bazı argümanlarının köklerinin erken bağımsızlığını kazanan ve modernleşme çabalarını başlatan Türkiye gibi ülkelerde bulunabileceğidir. Çünkü, bu iki kuramın kaynakları arasında Türkiye’de modernleştirici aktörlerin de kısmen etkilendikleri aydınlanma düşüncesi ve bazı klasik sosyologların fikirleri önemli yer tutmaktadır. Modernleşme Kuramı’nın kökleri Aydınlanma düşüncesine kadar uzanır. Aydınlanma, gelenek ile modernlik arasında bir dikotomi kurmuş, sürecin gelenekten modernliğe doğru gideceğini varsaymıştı. Gelenek, aydınlanma düşünürlerinin gözünde def edilmesi gereken mistik ve durağan bir kaynaktı. Ondokuzuncu yüzyılın klasik pozitivist aydınlanmacı düzçizgisel tarih anlayışı ve Comte, Marx, Durkheim ve Weber gibi klasik sosyologların modernlik algısı da benzeri bir hattaydı. Türk modernleşmesinin öncüleri özellikle Durkheim ve Weber gibi -Modernleşme Kuramı’nın kaynakları arasında da yer alan- düşünürlerden yararlanmış ve Şerif Mardin’in çalışmalarında özellikle vurguladığı üzere özellikle ondokuzuncu yüzyıldan itibaren pozitivist fikirleri okullardan ve kitaplardan edinmiş ve içselleştirmişlerdir (Mardin, 2008: 238-41).

Gelgelelim, Osmanlı-Türk modernleşmesi kaynak olarak Batı’dan esinlenmesine karşın, Batı’yı tamamen kopya etmemiş, kendi ihtiyaçları ve özgün koşullarına göre Batı’nın birikimini uyarlamıştır. Hasan Bülent Kahraman’ın da vurguladığı gibi, modernleşmeyi Batı’dan doğrusal bir ak-

* Doç.Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.

tarma olarak açıklamak, öncelikle ülke içindeki dinamikleri yok sayan teleolojik bir içeriğe sahiptir. Oysa toplumsal dönüşüm içsel dinamiklerle dışsal dinamiklerin karşılıklı etkileşimine dayanır. Neyin aktarılacağına karar vermek dahi bir bilincin varlığını gösterir. Bu ise içe dönük bir olgudur. İkinci olarak, içeride bazı ihtiyaçların, arayışların ve zorlamaların ortaya çıkmadığı bir dönemde gerçekleştirilecek aktarım sonuçsuz kalacaktır. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesinin ondokuzuncu yüzyıldaki evresini "seçmeci bir aktarım" olarak kabul etmek gerekir (Kahraman, 2008: 70). Aynısını Cumhuriyet döneminin ilk yılları için de söylemek mümkündür, ki bu nokta Niyazi Berkes'in *Türkiye'de Çağdaşlaşma* ve Attila İlhan'ın *Hangi Batı* çalışmalarının ana tezini oluşturmuştur. Bu teze göre, Cumhuriyet döneminde koşulsuz bir Batılılaşma'dan ziyade seçmeci bir Batılılaşma görülmüştür. En son çalışmalarda bu nokta özellikle vurgulanmaktadır. Örneğin Hasan Bülent Kahraman, Cumhuriyet Türkiyesindeki modernleşmeci çabalarını, Batı'yı seçmeci bir anlayışla kavradığını belirtir (Kahraman, 2008: 112). İbrahim Kaya ise, geç modernleşen Türkiye gibi ülkelerin değişiminde iç ve dış dinamiklerin karşılıklı rolleri olduğunu, modernlik fikrinin modernleştirici aktörler tarafından Batı'dan ithal edildiğini, ancak bunun 'koşulsuz' bir modernleşme anlamına gelmediğini yazar. Ona göre, modernleştirici aktörler ile bağlamsal gerçekler arasındaki diyalektik ilişkiler, farklı modernliklerin kurucu unsurları olmuştur (Kaya, 2006: 259-80).

Modernleşmeye yönelik böyle bir algılayış, hem Batı'daki ondokuzuncu yüzyıl modernleşme anlayışından hem de II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilen Modernleşme Kuramı'ndan farklıdır. İlkinden farkı, ondokuzuncu yüzyıldaki modernleşme düşüncelerinin daha çok Batı toplumları bağlamında tartışılmasından kaynaklanır. Bu dönemde Batı dışı toplumların nasıl modernleşebileceği Batı'da bir sorunsal olarak yeterince ortaya konulmamıştı. Hatta ondokuzuncu yüzyılda Batı dışı toplumların modernleşmesi, Batı'nın gözünde Batı'ya karşı bir tehdit olarak algılanıyordu. Türkiye'deki modernleşmeye yönelik algılayışın ve çabaların II. Dünya Savaşı'ndan sonra geliştirilen Modernleşme Kuramı'ndan temel farkı ise, yukarıda belirttiğimiz 'seçmeci' sözcüğünde gizlidir. Modernleşme Kuramı'nın tezleri ise böylesi bir seçmeciliğe ve uyarlamaya olanak vermez. Bu tezler, Batı dışı dünyaya, çoğunlukla çizgisel, doğrusal ve aktarmacı bir yol öneriyordu. İddiaya göre, geri kalmış ülkeler, iletişim araçlarını da kullanarak gelişmiş Batı'nın düzeyini yakalayabilirdi.

Bir başka ayrılık, Modernleşme Kuramı teorisyenlerinin ve bu kuramı destekleyen siyasetçilerin niyetleriyle, Türkiye gibi ülkelerdeki aydınların ve siyasetçilerin modernleşme deneyimine girme ve modernleşmeden beklentileri arasındadır. Modernleşme Kuramı temelde, eski sömürgeciliğin ideolojik ve ticari bir başka mantığın devamı olmasına karşın[1] Türkiye'deki mo-

1 Modernleşme Kuramı, modernleşmeyi kapitalizmle özdeşleştirmiştir. Soğuk Savaş ortamında modernleşmeyi kapitalistleşmeyle eşitlemek ve bu çerçevede yeni bağım-

dernleşme mantığı -Tanzimat'tan itibaren- devleti kurtarma, devleti ve toplumu geliştirerek Batı dünyasını yakalama gibi amaçları içinde barındırmıştır. Modernleşme Kuramı, kendi dışındakileri, 'ötekileri', modernleştirmeyi kendine görev edinmişken; Cumhuriyet Türkiyesi idaresi ve aydınları içinde yaşadığı 'halk'ı modernleştirmeyi amaç edinmiştir. Modernleşmeci okul, kendi dışındaki toplumların modernleşmesini daha çok emperyalizm eksenli bir saike yaslamışken; Türkiye'deki yönetici elit, bunu Batı'ya yetişmenin bir gereği olarak algılamıştır.

Türkiye'de modernleşmeye yönelik bu seçmeci algılayışın Kültür Emperyalizmi Kuramı ile benzer yönleri vardır. Osmanlı'da Tanzimat sonrasında Batı'nın gösterişçi kültürünü kritik eden romanlar bile bu kuramda vurgulanan bazı hususların Osmanlı aydınlarınca sistematik olmasa bile dile getirildiğini gösterir. Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın kökleri aslında Batı'da Marx'a kadar götürülebilir. Eleştirel bir kuram olan Kültür Empeyalizmi'nin bazı tezleri 1930'larda Batı'da da dile getirilmiştir. Dan Schiller'in belirttiğine göre Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın iddiaları sistematik olmayan bir tarzda daha önce de dile getirilmiştir. Örneğin 1934'te yazan James Rorty, sinema filmlerini, yurt içinde (ABD'de) "taklidi teşvik makinesi", yurt dışında ise "Amerikan emperyalizmini geri kalmış ülkelere taşıyacak" "ideolojik bir ihraç" olarak görmüştür (akt. Schiller, 1996: 90). Türkiye'de aynı yıllarda İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yine sinema bağlamında bir yazısı Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın tezleriyle oldukça benzerdir (1937).[2]

Bu makale, Türkiye'ye sinemanın girişinden başlayarak 1939'a kadar olan sinemayla belli başlı gelişmeleri ve sinemaya yönelik aydınların, siyasetçilerin ve sinemacıların yaklaşımlarını ele almaktadır. Bunu yaparken, makro yönelimli ve esasında siyaset bilimi, sosyoloji ve iletişim bilimi merkezli kuramlar olan Kültür Emperyalizmi ve Modernleşme kuramlarını temel alan çalışma, özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki gelişmeler üzerine yoğunlaşmaktadır. Makale, Osmanlı-Türk modernleşmesindeki seçmeci ve yer yer kültürel özerklik merkezli bakışın sinema özelindeki durumunu, belirtilen bu iki kuram çerçevesinde tarihsel sosyolojik bir yaklaşımla ele almaktadır.

---

sızlığına kavuşan ülkelerin kutbun öbür ucuna, demirperdeye yönelmemeleri için onlara modernleşme kılıfı altında rehberlik yapmak önem kazanmaktadır. Bu kuram çerçevesinden dünyayı yorumlayan Amerikalı bilim insanlarının gelişmemiş ve az gelişmiş olarak niteledikleri dünyaya yaptığı öğretmenlik, kapitalist modernleşmeye geçişin yolunu ve önemini yaymakla ilintilidir. Bu öğretmenliğin aynı zamanda ticari bir yönü vardır, çünkü modernleşme patikasında medyaya merkezi bir rol biçmek; Batı'da üretilen radyo ve televizyon alıcılarının ve buna yönelik diğer teknolojilerin, sinemayla ilgili teknolojilerin ve matbaa makinelerinin yeni pazarlarını bulmak demektir. Atıl durumda olan eski teknolojinin -veya yeni teknolojilerin- pazarlanmasının, öncelikle Batı dışı dünyadaki bilincin bu teknolojilere kabul etmeye hazır vaziyete getirilmesinden geçtiğini bilmek önemlidir.

2 Baltacıoğlu'nun bu yazısı ileriki sayfalarda ayrıntılı incelenmektedir.

Sinemanın İlk Yıllarının Değerlendirilmesi

Türkiye'ye sinemanın girişi ve ilk gösterimlerin gerçekleştirilmesinin Modernleşme ve Kültür Emperyalizmi kuramlarıyla ilişkili birkaç yönü vardır. Modernleşme Kuramı'ndan başlanırsa, bu kuram içerisinde konumlanan "Yayılma Modeli"nin merkezi varsayımına başvurmak gerekir. Everett Rogers'ın ortaya attığı bu model, toplumsal değişmede fikirlerin önce elit kesimlerde toplandığını ve buradan daha sonra toplumun diğer kesimlerine iletişim kanallarıyla yayıldığını savunur (1976). Modelleştirilmiş biçimi Rogers'ta olsa bile, Modernleşme Okulu içerisinden yazan bazı aydınlar da bu konu üzerinde durmuşlardır. Örneğin Eisenstadt, modernleşmenin Batı'daki siyasi, ekonomik ve entelektüel sistemlerin önce Batı dışı dünyada ayrıcalıklı elitlere, gruplara, girişimcilere ve kişilere ulaştığını ve buradan değişik iletişim araçları vasıtasıyla topluma yayıldığını vurgular (1964). Türkiye'de ilk sinema gösterimlerinin gerçekleştirildiği kesim ise Pera'da (bugünkü Beyoğlu) oturan elit kesimdir (Özön, 1995, 17). 1897 başında yine Pera'da Sponeck Birahanesi'nde sinematografik gösterim başlamış ve gösterimler daha sonra İstanbul'un karşı yakasına geçmiştir. 1908'e kadar bu gösterimler İmparatorluğun başka büyük kentlerine de yayılmıştır (agy, 17-18). Böylece sinema gösterimlerinin ayrıcalıklı kesimlerden başlayarak tedrici bir şekilde daha alt gruplara yayıldığı görülmektedir.

Aynı gelişmeye Kültür Emperyalizmi Kuramı açısından baktığımızda bambaşka bir yorum yapılabilir: Sinema gösterimlerinin yapıldığı Türkiye o tarihte bir yarı sömürgedir. Böyle bir ülkede ayrıcalıklı kesimler, merkez ülkeler ile çevre ülkeler arasında yer alan aracı burjuvazidir. Bu kesimleri, Türkiye'ye sinemanın girdiği bu dönemlerdeki burjuvaziyi yaşayışları, beslenmeleri ve zihin telakkileri ile "erken burjuvazi" (Kahraman, 2008: 18) olarak nitelemek mümkündür. Bu burjuvazinin yaşadığı mekân ve tükettiği kültür de sözü edilen konumuna uygundur. Sinemanın Türkiye'ye girdiği yıllarda bir başka gelişme Osmanlı İmparatorluğu'nun manzaralarının 1896'da Lumière Kardeşler'in alıcı yönetmenleri tarafından tespit edilmeye başlanmasıdır. 1908'den sonra ise yabancı sinema ortaklıklarının Osmanlı İmparatorluğu'nda çektikleri belgesellerin sayısı artmıştır (Özön: 18). Böylece tıpkı telgrafta olduğu gibi bir başka elektronik teknoloji olan sinema teknolojisinin de Türkiye'ye dışarıdan getirtildiği, önce Türkiye'deki seçkin kesimler tarafından kullanıldığı, bu arada yabancı film şirketlerinin Doğu'da görmek istedikleri manzaraları tespit ettikleri ortaya çıkmaktadır. Batılıların İstanbul'dan manzaralar çekmesi ise Edward Said'in Eski Yunan'da Perslerle Yunanlıların karşı karşıya gelmeleriyle başlayan oryantalist geleneğin, modern oryantalizmde somutlaşmış halini ifade etmektedir.

Batı, bu yüzyılda Osmanlı'yı modernleştirmek gibi bir kaygı içerisinde olmadığından, bu dönemde çekilen belgesellerin de Osmanlı toplumunu modernleştirmek gibi bir amacının olduğu söylenemez. Bu belgeselleri eğlence ve ticaret bağlamında düşünmek gerekir. Bu film operatörleri, temsil ettik-

leri şirketlerin kataloglarını zenginleştirecek "egzotik" görüntüler çekmişlerdir (Scognamillo, 1996: 11). "Sultanlar, paşalar, saraylar, haremler, gül bahçeleri, camiler, esir pazarları, değerli halılar, fesler, kavuklar, entariler, göbekçiler, esmer güzeller, dilenciler, hırsızlıklar, tehlikeli aşklar, tehlikeli ve genelde güvenilmez Türkler, kalabalık, ilkellik ve bunlardan çıkan Doğu romantizmi"ni içermektedir bu görüntüler (agy: 30).

Gelgelelim, sinemadan aynı zamanda sultanların da yararlandığına ilişkin bazı kanıtlar vardır. Örneğin II. Abdülhamid'in (1876-1908) fotoğraftan (Faroqui, 2000: 239), basından, demiryolundan ve telgraftan İmparatorluğun ve Sultan'ın imajını tebaasına ve yurt dışına olumlu yansıtmak için kullandığını bilmekteyiz. Abdülhamid, kökeni Batı olan bu dört medyadan, ülke içindeki tebaasına iktidarın meşruiyetini yaygınlaştırmak; Batı ülkelerine ise İmparatorluğun modern yüzünü yansıtmak için yararlanmıştır (Deringil, 2007: 53-91; Özbek, 2002). Abdülhamid'in sinemadan da yararlanabilmesi muhtemeldir. İki yıl sonra 1910'da ise Sultan 5. Mehmet'in geçişi, Sultan'ın Edirne ziyareti, Sultan'ın selamlığı ve dönüşü gibi belgesel filmlerin İstanbul Tepebaşı Tiyatrosu'nda gösterilmesi (Scognamillo: 12-23), en azından Abdulhamid'den sonraki yöneticilerin sinemadan da kendi amaçları doğrultusunda yararlandığını kanıtlamaktadır.

Birinci Dünya Savaşı döneminde Türkiye'de sinema alanında ilginç gelişmeler olmuştur. Öncelikle genellikle kabul edilen sinema tarihi yazınına göre ilk Türk filmi bu dönemde, 1914'te çekilmiştir. Bunun ne derece gerçeği yansıtıp yansıtmadığı başka bir çalışmanın konusu olabilir, ancak buradaki ölçütün bir Türk tarafından çekilen film temelinde yapıldığı hatırda tutulmalıdır. Bu nedenle, Birinci Dünya Savaşı'nda Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılması* adlı belgeselin ilk Türk filmi olduğu kabul edilmektedir. Bu tarihe kadar Türkiye'deki yapım çalışmaları, ülkeye gelen yabancı yönetmenlerin çektikleri belgesellerle ya da yabancı ortaklıkların temsilcileri, acenteleri olarak kimi önemli olayları saptayan azınlıkların çektikleri haber filmleriyle sınırlı kalmıştı (Özön: 19). Savaş yıllarında ordu bünyesinde 1915'te kurulan "Merkez Ordu Sinema Dairesi" belgeseller ve öykülü filmler çekmiştir.

Savaş yıllarında ve özellikle bağımsızlık savaşları gibi olağanüstü dönemlerde kültürel özerkliğin sağlanmasına yönelik politikaların daha kolay geliştirilebileceği Kültür Emperyalizmi teorisyenlerince belirtilmiştir (Schiller, 1976: 67). I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Türkiyesinde sinema alanında atılan yukarıdaki bazı atılımlar bunun bir örneğini teşkil etmektedir. Aslında Savaş döneminde iletişim alanında daha önce yabancılara verilen ayrıcalıkları kaldıran başka gelişmeler de olmuş, örneğin genellikle yabancı çıkarlara hizmet ettiği ileri sürülen yabancı postaneler kapatılmıştır (Demir, 2005: 178). Türkiye'de ilk sinema filminin çekilmesini ve sonrasında ordunun film üretimindeki aktifliğini bu çerçevede düşünmek gerekir. Belki burada üzerinde durulması gereken ayrıntı, niçin ordunun film üretim işine girdiğidir. Buna

verilecek yanıt, ordunun ve halkın savaşa yönelik moral duygularının yüksek tutulmasında sinema filmlerinin de katkısı olabileceğidir. Propagandaya yönelik belgeseller ve haber filmleri çekilerek bu amaç yerine getirilebilecektir. İkinci olarak, gelişmekte olan ülkelerde ordunun modernleşme hedeflerinde daimi aktif bir aktör olmasından ileri gelir. Berkes, modernleşme hamlelerinin önce ordudan başladığını ve ordunun öncülüğünde pek çok girişim gerçekleştirildiğini yazmıştı (91-132). Modernleşme Kuramı'nın öncülerinden Daniel Lerner da Richard D. Robinson ile 1960'da yayımlanan bir yazısında bu noktaya değinmişti.

Ordunun sinema alanındaki rolünün 1919-1922 yılları arasındaki Kurtuluş Savaşı sırasında da artarak devam ettiğini görüyoruz. Osmanlı İmparatorluğu'nun Savaş'tan yenik çıkması üzerine ordunun elindeki sinema teknolojisi 'Malul Gaziler Cemiyeti'ne (MGC) aktarılmıştır. Aslında mevcut sinema teknolojisinin işgal güçleri eline geçmemesi için bir başka kuruma aktarılması girişimi dahi sinemanın kültürel ve askeri direnişe yapabileceği katkıların bilincinde olan bir grupla karşı karşıya olduğumuzu gösterir. MGC'nin çektiği öykülü bazı filmlerin içerikleri ve yarattıkları etkiler değerlendirildiğinde de aynı şeyler söylenebilir. Örneğin 1919'da gösterime giren *Mürebbiye*'nin konusu dahi işgal güçlerine inceden inceye eleştiriler gönderdiği, protesto öğeleri içerdiği gerekçesiyle işgal güçlerince yasaklanmıştı (Onaran, 1968: 59).

Kurtuluş Savaşı yıllarında MGC, direnişi yansıtan belgeseller ve eğlence içerikli seriler çıkarmaya, elindeki sinema teknolojisini TBMM ordularına bırakana kadar devam etmiştir (Özön: 20). Savaş sürerken MGC, elindeki sinema teknolojisini bu defa TBMM ordularına bırakmıştır.

Kültür Emperyalizmi kuramcılarının vurguladıkları gibi, bağımsızlık savaşları, özgün, yaratıcı bir kültür yaratma anlamında kültürel özerkliğin en fazla sağlandığı dönemlerdir. Bu noktada Kültür Emperyalizmi Teorisyenleri, kendisine çok sık atıf yaptığı Frantz Fanon'un görüşlerine başvururlar. Herbert Schiller'in kendisi gibi bilim insanı olan oğlu Dan Schiller'in Fanon'a yaptığı atıfa göre, özellikle bağımsızlık mücadeleleri sırasında teknolojinin de seçici olarak alınabildiği, kullanılabildiği, özgün koşullara uyarlanabildiği özgün ve özerk bir kültürün yaratılabilmesi mümkündür (1996: 99). Benzer atfı Fanon'a dayanarak Herbert Schiller de yapar. Yeni patikalara giren ve bağımsızlıklarını kazanan ülkelerin kendi insanlarının ihtiyaçlarını anlaması ve toplumsal amaçlarının ne olduğuna dair bir vizyon geliştirmesi ihtimali her zaman vardır (1976: 67). "Sömürge olmamış ancak bir dizi neden dolayısıyla kültürel egemenliği tecrübe etmiş uluslar için, sosyal bütünleşme ve hayatta kalma derinden hissedilir" (agy: 71). Bu çerçevede bu tip ülkelerde bir medyanın -örneğin sinemanın- kültürel bütünleşme doğrultusunda kullanılması ileri bir adımdır (agy: 84).

Kurtuluş Savaşı sırasında sinema alanındaki gelişmeleri de bu açıdan yorumlamak gerekir. Kurtuluş Savaşı sırasında sinema gibi ithal bir tekno-

Muhsin Ertuğrul (1892-1979)

lojiden ulusal direnişi ve kültürü yaymada yararlanma, teknolojinin alternatif kullanılabileceği olanakların bağımsızlık savaşları sırasında daha kolay ve yaratıcı biçimde ortaya çıkabileceği anlamına gelmektedir. Gelgelelim Kültür Emperyalizmi teorisyenleri bu düşüncelerini kanıtlamak için II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığına kavuşan ülkelerdeki iletişim politikalarına bakmışlardır. Bu açıdan Türkiye'deki bu gelişmeler önemlidir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, Savaş sırasında işgalci güçler de sinemadan kendi amaçları doğrultusunda yararlanmıştır. Yani tıpkı demiryolları ve telgraf, hatta basın üzerinde olduğu sinema üzerinde de direniş güçleri ile işgal güçleri arasında bir mücadele vardır. İstanbul'da Beyoğlu gibi semtlerde işgal güçleri sinema gösterimlerini izlemekteydi. Öyle ki, 1923'te Cumhuriyet'in ilanından önce İzmir sinemalarında bile işgalci güçlerin işgal döneminde seyrettikleri bazı filmler gösterilmeye devam etmektedir. Bu durum haber alındığında derhal girişimlerde bulunulmuş, bu tür filmlerin İzmir ve Anadolu'da gösterilmesi yasaklanmıştır. Yasaklamanın gerekçesinde sinemayı ulusal çıkarları yansıtacak hale getirmenin önemi dile getirilmiştir.[3]

Kurtuluş Savaşı'nın bitmesi ve bir yıl sonra Cumhuriyet'in ilanı öncesinde başka ilginç gelişmeler de olmuştur. Özön'ün "Tiyatrocular Dönemi" olarak nitelendirdiği 1923-1939 yılları arasına damgasını Muhsin Ertuğrul'un profesyonel olarak sinemaya atılması, birçok belge filmi çekilmesi ve yeni

3 Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 30..10.0.0, Yer No: 146.43..3; 29/5/1923).

sinema salonlarının açılması, sinema gösterimlerinin İstanbul'un her yanına yayılması bu gelişmeler arasındadır.[4] Bu dönemde özgün sinema projeleri de üretilmiştir. Bunlardan birisi 1923'te Cumhuriyet'in ilanından beş ay önce gündeme gelmiştir. Kazım Karabekir Paşa'nın sunduğu ve Mustafa Kemal'in de desteklediği projede, gençlerin sinemacı olarak yetiştirilebilmesi ve 'sırf milletin yükselmesi amacıyla', sinema, tiyatro ve sanatsal diğer faaliyetlerin de icra edileceği çok işlevli mekânlar inşa edilmesi gerektiği savunulmuştur (Öztürk, 2005: 156-57). Bu yerlerde çevre bölgelerden toplanacak yetenekli gençlere sinema kursları verilebilir ve gençler çevrelerine 'ilmi ve uygulamalı feyizler' saçabilirdi (agy: 158). Bütçe yetersizliği nedeniyle hayata geçirilemeyen bu proje, gerek gerekçeleri, gerekse projede ifade edilen düşünceler itibariyle Modernleşme Kuramı çizgisinde görünmesine karşın aslında Kültür Emperyalizmi düşünürlerinin dile getirdiği düşüncelere daha yakın durmaktadır: Teknolojiyi ithal eden ülkenin teknolojiyi kendi egemenliğine alması ve onu ülke çıkarları doğrultusunda adapte etmeyi savunması farklı ve özerk bir modernleşme çizgisini savunmak demekti. Karabekir'in sinema projesi de tam bunu ifade ediyordu.

Cumhuriyet'ten Sonra Türk Sinemasının Değerlendirilmesi

Cumhuriyet'ten sonra sinema alanında önemli atılımların atılması beklenebilir. Bu beklentinin nedeni, devrimlerin yayılması ve içselleştirilmesinde sinema gibi göze ve kulağa hitap eden bir medyadan yararlanmanın pratikliğiydi. Okuma yazma bilmeyen halk kesimlerine seslenebilmenin en önemli medyalarından birisi olarak sinemadan yararlanılabilirdi. Nitekim Sovyet Rusya'da böyle olmuş, Bolşevik Devrim'in yaygınlaşmasında sinema önemli medyalardan birisi olmuştu. Türkiye'de ise özellikle 1923-1939 döneminde sinema alanında bazı çelişkiler yaşandı. Bu çelişkilerin birkaç boyutu vardır. Öncelikle sinema sektörünün içindekilerle siyasal iktidar ve aydınlar arasında sinemadan beklentiler bağlamında bir dizi ayrılıklar görülmüştür. Bu ayrılıklar aynı zamanda siyasal iktidarın ve aydınların kendi içinde de ortaya çıkmıştır. İkinci çelişki bu dönemde bazı üst yapı devrimleri gerçekleştirilmesine karşın sinemanın daha çok gösterim boyutunda kalması, üretim boyutunun hemen hiç gelişmemesidir. Bu çelişkinin diğer bir boyutu, devrimci bir dönemde öykülü filmlerin gösteriminde Hollywood'a bağımlı kalınmasıdır. Bunları, tarihsel boyutu da katarak açmak gerekiyor.

İlk çelişki, siyasal iktidar ile dönemin sinema sektöründe yer alanlar arasındadır. Özön'e göre sinema, özellikle 1923-1939 döneminde gerek oyuncular gerekse yönetmenlerce 'sıradan, hatta aşağı bir eğlence' olarak görülmüştür (23). Muhsin Ertuğrul'un tiyatroyu sinemadan daha üstün gören anlayışı Özön'ün bu iddiasına kaynaklık etmektedir. Gerçekten de Muhsin Ertuğrul, tiyatroyu üstün bir sanat, sinemayı aşağı bir eğlence olarak görmüş-

4 Ayrıntı için bkz. Şener, 1970.

tür (Onaran, 1981: 147-50). Ertuğrul'un siyasal iktidardan talepleri arasında da sinema değil, tiyatro başta gelmiştir. Ertuğrul'un 1930'da sanatçılar adına Atatürk'ten istediği talep şuydu: "Paşam, bir tiyatro okulu açmanızı istiyoruz" (agy: 118). Ancak Ertuğrul'u tek boyutla değerlendirmek mümkün değildir. Ertuğrul, aynı zamanda Türkiye'de Avrupa'dakine benzer bir sinema sanatının olması durumunda Türkiye'nin Avrupa'daki imajının düzeltilmesi için filmler üretilebileceğini de belirtmiştir (agy: 153). Hatta Ertuğrul'un bazı fikirleri, Cees Hamelink'in belirttiği kültürel özerkliğin sağlanmasında profesyonellerin rollerini vurgular niteliktedir. Ertuğrul'a göre film yönetmenlerinin dışarıdan getirilmesi uygun değildir, çünkü bunların Türkiye'nin sosyal, kültürel özelliklerini bilmesi ve bunları çektikleri filmlerine yansıtmaları imkânsızdır. Bunun yerine Türk elemanlar dışarıda yetişmelidirler. Bunların Batı'da edindikleri sinematografik ve teknik bilgiler yanı sıra Türkiye'deki birikimleri Türkiye gerçeğine uygun filmler üretmelerine yardımcı olacaktır (agy: 153).

Ertuğrul'un Türkiyeli sinemacıların Batı'da sinema alanında eğitim görüp, Türkiye gerçeğine uygun filmler üretebileceğine yönelik savı bazı Kültür Emperyalizmi teorisyenlerinin görüşleri temel alındığında gerçekçi değildir. Onlara göre, merkez ülkelerde Üçüncü Dünya ülkelerinden metropol ülkelere gidenlere verilen profesyonel eğitim, kültür emperyalizminin/senkronizasyonunun yaygınlaşmasına katkı sağlayabilmektedir. Profesyonel eğitim, Batı dışı dünyada üretilen bir sanat eserinin içeriğine ve formatına yansıyacak ve belki de en önemlisi Said'in Doğu'ya bakış olarak tespit ettiği problemin bizatihi Doğu içinden yetişip Batı'ya giden ve orada eğitilip tekrar Doğu'ya gönderilen insanlar tarafından yaratılmasına etki yapacaktır. Doğu, bir Batılı gibi, ancak bu defa, Doğu'dan yetiştirilen bir profesyonel tarafından temsil edilecektir. Gelgelelim Ertuğrul'un niyetinin sadece teknik ve sinematografik unsurların öğrenilmesi ve bunu Türkiye'yi daha iyi temsil edecek ve halkın beğenisini çekecek filmlerin üretimi çerçevesinde ele aldığımızda; bu, elbette Modernleşme Kuramı'nın modernleştiricilerinin kendi dışındakileri kolonileştirme niyetleriyle ve tek tip, çizgisel bir modernleşmeyi Batı dışı dünyaya yerleştirme çabalarıyla karşılaştırılamaz. Ertuğrul'un yöntemi tartışılmakta birlikte niyetinin kültürel özerkleşme olduğu kuşkusuzdur. Nitekim, Ertuğrul, sinemanın niyetini ve anlayışını birkaç filmini de yansıtmış, bu yönetmeni kıyasıya eleştiren Özön dahi, *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934-1935) filmlerinin sinematografik açıdan başarısını taktir etmiştir (24).

Sinema sektörüyle ticaret ilişkisi içerisinde olanların sinemaya yönelik bakışları ise daha farklıdır. Onlar, devrimci amaçlarla sinemadan yararlanmak yerine kâr elde etmeyi birincil amaç haline getirmişlerdir. Bu amaç, 1939'da bir sinemacı tarafından zamanın Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye açıkça söylenecekti.[5] Böyle bir amaç ise onları, Modernleşme Kuramı'nın dü-

5 *Akşam*, 2.3.1939. İsmet İnönü'nün eğitici-öğretici sinemanın Türkiye'de niçin yete-

şünceleriyle kısmi olarak aynı hatta itiyor görünmektedir.

Aydınlar arasında sinemaya yaklaşımda bazı farklılıklar vardı. Bazı aydınlar, aynen Muhsin Ertuğrul gibi, sinemanın basit bir halk eğlencesi olduğunu düşünmekteydiler (Öztürk, 2005: 188-95). Ancak aydınların çoğunluğu sinemanın eğiticiliği ve öğreticiliği üzerinde durmuşlar, yazılarında halkın eğitimi ve gelişmesi doğrultusunda sinemadan yararlanmak gerektiğinin altını çizmişlerdir. Sinema dergilerine ve basına yansıyan yazılardan, sinemanın sadece eğlence olarak algılanamayacağı, devrim yapmış bir ülkede sinemanın bundan daha öte işlevleri olması gerektiğine dair görüşlerle karşılaşılmaktadır.[6]

Siyasal iktidarın sinemaya yönelik bakışının ise genelde eğitici-öğretici çizgide film üretmek ve göstermek yönelimli olduğu söylenebilir. Ne var ki bu düşünüş, özellikle üretim boyutunda söylem düzeyinde kalmış, uygulamaya pek yansıtılamamıştır. Gösterim boyutunda ise gelişme sağlanmıştır.

Sinema filmi üretiminde yetersiz kalınması birkaç açıdan açıklanabilir. Bu açıklamalardan ilki iktisadi sorunlardır. Sinema, nihayetinde, iktisadi gelişmişlikle de ilintili bir faaliyettir ve temel sorunlarla yüz yüze gelen bir

---

rince etkin ve yaygın olmadığı sorusuna sinemacı Naci İpekçi, bu filmlerin ve seyyar sinemacılığın 'kâr getiren' bir sektör olmaması cevabını verecekti. İpekçi'ye göre eğitim ve öğretim kendi ilgi alanları dahilinde değildi. Kendi deyimiyle bu işlere kendisi gibi 'tüccarların kafası' pek ermezdi.

6 Sinema dergilerindeki yansımalar hakkında şu yüksek lisans tezine bakılabilir: Nermin Gonca, *Devletçilik Döneminde Yayımlanmış Sinema Dergileri (1932-1939)* (Ankara: G.Ü. Sosyal Bil. Enstitüsü, 2008). Dönemin aydınları arasında sinema üzerine basında yapılan tartışmalar için bkz. Öztürk, *Sinema Seyir Siyaset*, s. 188-196.

ülkenin sinema gibi teknolojisi ve alt yapısı pahalı bir alana yatırım yapması oldukça zordur. Bu çerçevede yerli film üretimi son derece sınırlı kalmıştır. Yılda en fazla iki film çekilebilmiş, bazı yıllar ise hiç yerli film üretilememiştir. Bu boşluk, Hollywood filmleriyle doldurulmuştur. Sinema dergileri ve gazetelerin içeriği de bu gelişmeye göre biçimlenmiş, Hollywood filmleri ve yıldızları dergi ve gazetelerin içeriğini oluşturmuştur. Öyküsü, anlatımı, kurgusu ve görkemiyle bu filmler Türk seyircisini etkilemiş ve beğenisini kazanmıştır. Bu ilgi, Türkiye'de sinemayı ticari bir faaliyet olarak yürüten salon sahipleri ve işletmecilerinin Hollywood filmi ithaline yönelmelerini daha da tetiklemiştir (Özuyar, 2003: 41).

Ancak meselenin bir başka boyutunu yerli filmlerdeki özgünlük ve bakış problemi oluşturmaktadır. 'Bakış', 'içselleştirilmiş oryantalizm' olarak kavramsallaştırılan temsille ilgilidir. Bu bakışın oluşmasında, sinema teknolojisinin ve sinematografik dilin merkezlerinde alınan eğitimin payı vardır elbette. Örneğin Scognomillo'ya göre, Muhsin Ertuğrul, aldığı eğitimin etkisiyle Türkiye'de ürettiği yerli filmlere Fransız tiyatrosundan, Alman tiyatrosundan ve ticari sinemasından ve Rus Devrim sinemasından izleri yansıtmıştır (41). Ertuğrul'un -her ne kadar asıl niyeti kültürel özerkleşme olsa da- filmlerinde dolaylı ya da doğrudan bir Batı etkisi söz konusudur (agy: 39).[7] 29 filminden birkaçının yerli özgün unsurları öne çıkardığı dikkate alındığında, bu sinemacının batılılığının ya da batı bakışının, yerliliğinden ya da yerli bakıştan bir parça daha öne çıktığı görülür. Scognamillo'ya göre, neden ulusal kaynak eksikliğinden kaynaklanmaz; daha çok en azından başlangıçta Batı'dan gelen filmlerin sinemaya hiç olmazsa konusal açıdan bir Batılı gibi bakmak gereksiniminden kaynaklanır (agy: 39). Gelgelelim bu durumda da, Ertuğrul'un 1923 gibi yönetmenliğinin erken bir döneminde, batılı bir bakıştan ve batılı kaynaklardan yararlanma yerine, niçin yerli bir kaynaktan yararlanarak, özgün ve beğenilen *Ateşten Gömlek* (1923) isimli filmi ürettiği açıklanamaz. Ya da en özgün ve başarılı filmleri özgün ve yerli unsurlardan yararlanarak üretmesine karşın, niçin yabancı tiyatro ve sinema filmlerini uyarlamakta ısrar ettiği konusu aydınlığa kavuşturulamaz.

Sonuçta Türkiye'yi batılıların kafalarında canlandırdıkları doğulu imgesiyle görmek istemeyen, buna karşı çıkan, Avrupa filmlerinde şalvarlı, nargileli yaratıklar olarak gösterilen Türk imajını değiştirmek için sinema sanatından yararlanmak gerektiğini belirten (agy: 39) Ertuğrul, bazen yerli özgün konulara dayanarak başarılı filmler çekmesine karşın, çoğunlukla yabancı tiyatro, sinema ve edebiyat eserlerini uyarlamakla yetinmiştir.

"Emperyalist Filmler" Yazısı: 1937

Türkiye'deki sinema izleyicilerinin gerek ülke içinde film üretimin yetersizliği gerekse ithal filmlerin teknik, anlatım ve kurgu gibi sine-

7 Örneğin *Himmet Ağa'nın İzdivacı* bir Molière uyarlamasıdır; *Pençe* Fransız sosyal-psikolojik tiyatrosundan izler taşır; *Binnaz*, Victor Hugo'nun eserlerinden etkilenerek üretilmiştir.

matografik özellikleri açısından üstünlüğü nedeniyle Hollywood filmlerine yönelmesi aydınlar arasında tartışmalar yol açmıştır. Meseleyi kültür boyutuyla inceleyen aydınlar arasında Adnan Hilmi Malik ve Burhan Cahit bulunmaktadır. Gelgelelim, gösterilen filmler hakkında "emperyalist" sıfatını kullanan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun bunlar arasında özel bir yeri vardır. Baltacıoğlu'nun bu yazısı Kültür Emperyalizmi Kuramı'nın tezlerini hatırlatan savlar ileri sürmektedir. 1937'de *Yeni Adam*'da yayımlanan Baltacıoğlu'nun yazısının başlığı, "Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler"dir.

Baltacıoğlu'na göre, Türkiye'de sinemalarda gösterilen filmler, Batı'da kasıtlı olarak 'kötü' üretilen filmlerden oluşmaktadır. Filmlerin kasten kötü üretilmesinin nedeni, sinemacılığın "büyük kapitalistlerin elinde" olmasıdır. Ona göre "Kapitalist para kazanmayı düşünür, yalnız onu düşünür" ve bu nedenle "halkın en mürteci duygularına" yönelir. İrrasyonel duygulara yönelmede kullandıkları unsurlar arasında "Cin, peri, gulyabani, esrarlı kuvvetler" bulunmaktadır. Şöyle devam eder Baltacıoğlu:

> Kapitalist dincidir. Ona din lâzımdır. Sefalet ıstırap çeken insanlara teselli, uyuşturucu madde, afyon olarak din. Onlar uyuşuk kaldıkça bu kanlarını emecektir. Onun için din lazımdır. Kapitalist mutlaka emperyalist olur. Çünkü ona malını satmak, ham madde ve ucuz işçi bulmak için sömürge lazımdır. Sömürge de emperyalist ve militarist bir devlet işidir. Bugünkü sinema filmlerinin bütün kötülükleri işte bu kapitalist zihniyetten doğuyor.

Baltacıoğlu'na göre, filmlerin "kilise, papaz, büyü, sır ve emperyalist ordular" temalar etrafında çekilmesi Türkiye'nin modernleşme çabalarıyla çelişir:

> Ne garip tezat, değil mi, memleket imparatorluğu yıkıyor, hilafeti de softalığı da yıkıyor, evliyalar mezhebini, adağı yıkıyor, büsbütün laik bir terbiye yolu tutuyor, fakat kapitalistlerin filmleri bizim halkımıza kilise, papaz, büyü, sır, militarist asısı getiriyor. Denilebilir mi ki bunlar filmdir ve hiçbir zararı yoktur. Otomobil direksiyonunu şoförsüz yürüten, istediği zaman "gözden nihan" olan, istediği zaman tabiatüstü üstatları yardıma çağıran sandu filmini gördüm. Sinemadan çıktıktan sonra rast geldiğim çocuk ve genç adama sordum; "nasıl buldunuz bu filmi?" dedim, "çok güzel" dediler… Bu durum halk için zararlıdır. Köprüde sağdan gitmesini, yere tükürmemesini henüz öğrenmemiş insanlar var ki 5 kuruş verip içlerine zehir alıyorlar.

"Din propagandası yapan bir softa, büyü yapan bir büyücü, yabancı devlet propagandası yapan bir casus ne kadar tehlikeli ise, bu filmler de o kadar tehlikelidir" diyen Baltacıoğlu'na göre yapılması gerekenler şunlardır: 1- Türkiye'ye giren filmleri kültür bakımından daha sıkı denetlemek; 2- "Kilise, büyü, militarizm propagandası, hatta motifi taşıyanları yasak etmek", 3- "Re-

jim ideali ve modern kültür değerleri taşıyan yerli filmleri sübvansiyon".

Aşağıda belirtileceği üzere bu öneriler kısmen de olsa Cumhuriyet Türkiyesinin ilk yıllarında uygulanmaya çalışılmıştır. Burada belki altı çizilmesi gereken husus, Baltacıoğlu'nun aynen Kültür Emperyalizmi teorisyenleri gibi modernleşmeyi, kapitalizmle özdeşleştirmemesi, modern kültürün hem Türkiye'nin geride bıraktığına inandığı gelenekselliğin irrasyonel ve modern kültürle çelişik yüzüne, hem de Batı'nın 'emperyalist' değerlerine karşıt olduğunu vurgulamasıdır. Üçüncü maddede yer alan "modern kültür değerlerini taşıyan filmlerin" teşvik edilmesine yönelik önerisinden bu yorumu çıkartmak mümkündür.

Siyasal İktidarın Sinema Politikası

Siyasal iktidarın sinema politikasına daha yakından bakıldığında mutlak olmamak kaydıyla 'kontrol' ve 'teşvik' yönelimli, deyim yerindeyse, rakkas gibi sallanan çift yönlü bir politikaya sahip olduğu görülür.[8] 1932 yılında oluşturulan sansür kurulu, yabancı ülkelerden gelen filmlerin din propagandası yapıp yapmadığı gibi gerekçeyle bazı filmleri geri çevirmiştir.[9] 1930'larda eğitici, öğretici ve kültürü teşvik edici filmleri teşvik edecek çeşitli kararlar da alınmış ve uygulamaya konulmuştur (Öztürk, 2005: 155-215). Çeşitli düzenlemelerle, devlet kurumlarının ithal ettikleri veya ülke içinde yaptırılan eğitici ve öğretici filmlerin sinema salonlarına ücretsiz verilmesi olanağı yaratılmıştır. Sinema salonları ise bunları asıl filmlerle birlikte göstermek zorundadırlar.[10] Dolayısıyla eğitici ve öğretici filmlerle ilgili gelişmelerle ilgili ilerleyen sayfalarda verdiğimiz ayrıntılar da değerlendirildiğinde, Baltacıoğlu'nun önerilerinin kısmen hayata geçirildiği anlaşılmaktadır.

Siyasal iktidarın sinemayla ilişkisinin örneğin radyo kadar içli dışlı olduğu da söylenemez. 1930'ların devletçilik dönemi olarak anılmasına ve radyonun 1936'da devletleştirilmesine karşın sinemada devletleştirilmeye gidilmemiş ve öykülü yerli film üretimi pek desteklenmemiştir. Burada yanıtı verilmesi gereken soru, siyasal iktidarın öykülü yerli film üretimine niçin yeterince destek olmadığıdır.

Bu, birkaç nedenle açıklanabilir. Devletin bu tür kültürel üretime destek olacak maddi birikime sahip olmaması, ekonomik açıdan güçsüzlüğü ve özellikle 1930'larda asıl odağın dünya ekonomik krizinden kurtulmaya kayması nedenler arasında sayılabilir. 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlaması da sinemaya desteğin yeterince olmamasının bir başka nedenini oluşturmuştur. Gelgelelim, 1920'lerin ortalarından başlayarak özellikle 1930'larda artan kültürel hamleler ve bunlara verilen destek düşünüldüğünde bunlara başka nedenlerin de katılması gereklidir, çünkü aynı koşullarda devlet tiyatroya, ope-

8 Ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk, 2004.

9 *Son Posta*, 28.8.1932.

10 *Akşam*, 10 Ağustos 1939.

raya, radyoya, müziğe, okullaşmaya önemli yatırımlar yapmıştır. Bu nedenle öykülü sinema filmleri üretimine verilmeyen desteği sadece bütçe yetersizliğiyle, ekonominin gelişmemişliğiyle açıklamak eksiktir. Siyasal irade boyutunda da bir isteksizliğin olduğu görülmektedir. Bu isteksizliğin nedenini açmak gerekiyor.

Öncelikle siyasal iktidar, öykülü yerli film üretiminin halkın her kesimini tatmin edici bir düzeye ulaşması için en az Batı düzeyinde bir sinema tekniğine, teknolojisine ve endüstrisine ihtiyaç olduğunun bilincindedir. Gelgelelim, sinema endüstrisini oluşturmak, tiyatro, bale ya da operayı desteklemenin ötesinde muazzam bir yatırım gerektirecek konudur. Siyasal iktidarın böylesi büyük bir yatırımı gerçekleştirmesi için sinema sektörüyle ticari ilişkileri olanların, sinemanın sanat boyutunda yere alan yönetmenlerin ve oyuncuların sinemanın sanat, ticaret, endüstri ve eğitici boyutlarını kavramış olduğuna inanması gerekir. Oysa çalışmada vurgulandığı gibi belirtilen kesimlerin bunu kavradıklarına yönelik bir işaret hem zihinlerinde hem de uygulamalarında yoktur ya da çok azdır. Muhsin Ertuğrul örneğinde açıkladığımız üzere, yönetmenler dahi sinemayı tiyatronun altında basit bir halk eğlencesi olarak algılamıştır. Sinema sektörüne sahiplik ve mülkiyet ilişkisiyle bağlı olan sinemacılar ise sinemaya eğlence ve kâr mantığıyla yaklaşmışlardır. Özön'ün de belirttiği gibi sinemacıların, sinemanın sanat-kültür-ekonomi-endüstri ve ticaret gibi çapraşık yapısını kavrayacak birikimleri yoktu (Özön: 56). Bu nedenle olsa gerek yerli sinemacıların ürettikleri filmlere yönelik eleştiriler Meclis'e kadar gelmiştir. Basında, dergilerde görülen eleştiriler Meclis'te de tartışılmaya başlamış, izleyici toplamak kaygısıyla gereksiz yere açık saçık sahnelere yer verildiği dile getirilmiştir. Siyasal irade, sinemadan anlamayan sinemacılar olduğunu görmüş ve ithal filmlerle öykülü film gereksinimi karşılamıştır. Hatta, devrim ilkelerini yayıcı filmleri dahi yabancı sinemacılara yaptırmıştır. Örneğin Sergey Yutkeviç ile Lev Arnstam'ın Cumhuriyet'in 10. yıldönümü için çektikleri *Ankara Türkiye'nin Kalbi* (1933-1934) bu filmler arasındadır (agy: 57).

Siyasal iktidarın devrim ilkelerini yayıcı ya da eğitici ve öğretici nitelikli filmlerin üretilmesinde genellikle Sovyet sinemacılara güvendiği ve onlara görev verdiği anlaşılmaktadır. Avrupa ve Amerika'dan gelen sinemacılara aynı oranda güvenilmemiş, bu nedenle birçok proje Türkiye tarafından kabul edilmemiş, ya da yeterince istek göstermediği için hayata geçirilememiştir.[11] Batılı sinemacılara yönelik bu güvensizliğin kökeni, daha önce belirttiğimiz üzere sinemanın Türkiye'ye girişinden başlayarak gerek Türkiye'de gerekse Türkiye dışında Türkiye ile ilgili çekilen filmlerin, alınan görüntülerin genellikle olumsuz imgeler içermesidir. Batılılar tarafından çekilen filmleri ayrıntılı inceleyen Scognomillo, örneğin bir filmde Kurtuluş Savaşı fon olarak kullanılsa bile, bu savaşın "ayaklanma" olarak yansıtıldığını saptamaktadır (1996:

11 Başarısız projeler için bkz. Öztürk, 2005 içinde özellikle Birinci Kısım'daki makaleler.

62). Temsil edilmek istenilen doğu imgesi ve bu egzotik ve gizemli imgenin Batı'da seyircisinin fazla olduğu gerekçesiyle Türkiye'de tanıtım filmleri adı altında çekilen filmler bile dışarıda Türkiye'nin istemediği bir formata sokulabilmekteydi (Öztürk, 2005: 75-86).

Siyasal iktidar bu nedenle Avrupa ülkeleri ve Amerika yerine, SSCB ile sinema alanında 1926'da "propaganda nitelikli olmayan filmlerin değişimi anlaşması"nı imzaladı.[12] Bu anlaşmayla iki ülke kültürel özerklik ve direnişte kısmen de olsa ortak bir patikada konumlandılar. Bu konumlanmada Milletler Cemiyeti'nin dahi etkin olduğu bir dizi emperyal amaca karşı mücadelede iki ülkenin kader birliği yapmasının da etkisi vardı (Gürün, 1991: 116). Anlaşma, iki ülkenin propaganda içerikleri olmayan filmleri karşılıklı olarak kendi seyircileriyle buluşturmayı hedefliyordu. Özellikle Sovyet Rusya'nın 'ilerilik' ve 'gerilik' karşıtlığını içinde barındıran filmlerin Türk yetkililer tarafından beğenildiği çeşitli yazışmalardan anlaşılmaktadır. Böylece Amerika'daki Modernleşme Kuramı'nın tezlerinde olduğu gibi, geleneğin ortadan kalkmasında ve modernliğin tüm unsurlarıyla toplum katmanlarına yerleşmesinde medyanın (burada sinemanın) etkisinin olduğu varsayılıyordu. Örneğin beğenilen filmlerden birisi, bir taraftan Sovyetler Birliği'nde inşa edilen binaları, şehirlerde sağlıkla ilgili ilerlemeleri, diğer taraftan ise köylerdeki yanlış itikatları ve uygulamaları göstermekteydi. İlerilik ve gerilik gibi iki tezat tema, filme damgasını vurmuştu. Bu filmin Türkiye'nin değişik yerlerinde yaşayan halkın bu konularda yaptıkları hataları görmesine yardımcı olabileceği savunulmuştu. Öykülü bir başka film içinde ise yer yer 'komünist propagandası' tespit edilmesine karşın, bu unsurların ayıklanması durumunda bu filmin, "halkı mollaların tasallutundan kurtara"cak öğelere yer vermesi dolayısıyla önerilebilir nitelikte olduğu, filmler üzerinde incelemeler yapan Türk yetkilerin verdiği rapordan anlaşılmaktadır.

Bu ilerilik ve gerilik karşıtlığından yola çıkarak, Türkiye ile SSCB arasındaki film anlaşmasında önem verilen hususları ve değerlendirmeleri, Modernleşme Kuramı'nın tezleriyle özdeşleştirmek ne derece hakikati yansıtmaktadır? Bu, en iyisinden gerçeğin ve o da görünüşte olan bir bölümünü ifade eder. Ortak noktaları, geleneksel büyü dünyasının, irrasyonel dünyanın yerine, büyüden arındırılmış ve rasyonel dünyanın gösterilmesi, medyanın (burada sinemanın) bu dünyayı toplum kesimlerine aktaracak önemli kanallardan birisi olduğudur. Varsayıma göre böylece, örneğin içinde efsunun, kocakarı ilaçlarının ve büyücünün olduğu geleneksel tedavi yöntemleri yerine, insanlar hastane ve doktor gibi modern unsurlara yönlenecektir. Geleneksel eğitim yerine çocuklar okulla buluşacak, tarımda, sanayide, üretimde kadercilik yerine bilimsel yöntemler devreye girecektir. Büyük oranda ilerlemeci ve pozitivist dünya görüşünden etkilenen Cumhuriyet elitleri için modern olmak, büyü dünyasından uzaklaşmak, rasyonel düşünmek ve davranmak, akıl-

12 BCA, 30..18.1., YerNo: 20.48.8, 28/7/1926. Anlaşmanın ayrıntılı analizi için bkz. Öztürk, 2005, s. 35-46.

cı yöntemlerle üretim yapmak demekti. François Georgeon'un da altını çizdiği gibi, Türkiye, bu ilerilik ve gerilik ekseninde, kültürel kaynaklar olarak İslam kültürü ve onunla bağlantılı geleneksel elemanları kabul etmemiş, hatta bunları "kültürel yabancılaşma" olarak görmüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki anlayış, kültürel yabancılaşmada İslam'ın payı olduğu yönündedir (2005: 10). Kültürel yabancılaşma yerine, kültürel özerkliğe hizmet eden sinema rahatlıkla kabul edilebilirdi. Bunun dışında, içinde yabancı ideolojik ve siyasi iletilerin olduğu sinema yapımları, ister SSBC'den gelsin, isterse Avrupa ve Amerika'dan gelsin hep endişeyle karşılanacak ve kabul edilmeyecekti.

Buna karşın Modernleşme kuramcıları, teknolojinin yansız olduğunu, onun Batı'dan ithaliyle birlikte gelen içeriğin de modern unsurlar içerdiğini kabul etmekteydiler. Onlara göre bu nedenle Batı'dan ithal edilecek teknoloji ve onun beraberinde getirdiği içerik, geri kalmış ülkelerin siyasal, kültürel ve hatta ekonomik dünyasını zenginleştirebilecek ve geliştirebilecekti. SSCB ile Türkiye arasındaki film anlaşması ise içeriğin kendi ilkelerine aykırı olabileceğini baştan kabul ediyor, içerikte denetimin karşılıklı olabileceğini vurguluyor ve en önemlisi bir taraftan diğer tarafa modernleşmeci okulun savunduğu gibi ileti göndermeyi değil 'karşılıklı' bir değiş tokuşa olanak veriyordu. Bu mütekabiliyetin vurgulanması, Hamelink'in 'kültürel kopuş' tezinde vurguladığı, Üçüncü Dünya'nın kendi arasında kültürel ürünleri değiş tokuş etmesi hususunu hatırlatmaktadır.[13] Gerek Türkiye gerekse SSCB filmlerin 'kültürel gelenekçilik' ya da 'kültürel gericilik' unsurlarını içermesini istemiyordu. Bu ise, Kültür Emperyalizmi teorisyenlerinin savundukları bir husustu. Kültür Emperyalizmi kuramcıları kültürel özerkliğin/direnişin/kopuşun, kültürel gelenekçilik ya da gericilik anlamına gelmediğini vurgulamışlardı. Bu nedenle bu anlaşma, hem gelişmiş kapitalist dünyaya hem de içerideki geleneksel/gerici dünyaya mesafeli olduğu için, Modernleşme Kuramı'nın tezlerine daha uzak, Kültür Emperyalizmi tezlerine ise daha yakındı.

Türkiye'deki yöneticiler bunun dışında Sovyet sinemacılarına çeşitli belgeseller çektirmiş ve bunları Halkevleri'nde göstermiştir. *Ankara, Türkiye'nin Kalbi* yanısıra, *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri* (1934-1937) Sovyetler Birliği'nde özel bir yapımevi adına ünlü derleme filmcisi (mon-

13 Hamelink'e göre kültürel özerklik, gelişmekte olan ülkelerin kendi aralarında ortaklık ve gelişmeyi teşvik eden uluslararası arenadan *kopma (dissocation)* üzerine temellenmiş ulusal politikaların uygulanması sayesinde temin edilir. Gelgelelim bu kopuş, tamamen yalıtık bir alanda varlığını sürdürmek, kendi kendine yetmek, yani otarşi anlamına gelmemelidir. Hamelink'e göre, çevredeki ulus devletler, merkez devletlere karşı organize olmalı, onlardan kopmalı ve kendi aralarında sosyal, siyasal, kültürel ve iletişim alanlarında işbirliğine gitmelidirler. Hamelink, eğitimin, kültürün ve teknolojinin uyarlanmasının ve özümsenmesinin, uydu devletin medyayı bilinçli ve kendi toplumsal çıkarlarına hizmet edecek şekilde kullanmasının kültürel özgürleşim için yeterli olmadığını savunur. Asıl çözüm ona göre, 'kültürel kopma'dır. Metropol ülkelerden kopan ülkeler kendi aralarında yeni ekonomik, siyasal ve kültürel bağlar kurmalıdırlar. Ayrıntı için bkz. Hamelink, 1983: 97-99.

taj filmcisi) Ester/Esfir Şub tarafından çekilmiştir. *Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri*, uzun süre Halkevlerinin, Halkodalarının, yıldönümlerinin resmi filmleri olarak gösterilmiş, daha sonraki yerli belgesellerin çoğuna kaynak olmuştur (Özön: 57). İsmet Paşa'nın SSCB'ye yaptığı gezi de Sovyet sinemacılar tarafından filme alınmış, Sovyet sinemacıların Türkiye'yi tanıtıcı diğer filmleri gibi okullarda gösterilmiştir. 1937'de Puşkin'in yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla Ankara Halkevi'nde düzenlenen Puşkin Gecesi'nde Sovyet yönetmeni Alexander İvanoski'nin *Dubrovski* adlı filmi gösterime girmiştir. 1933'te Sovyet örneğinden yararlanılarak, Ankara-Samsun arasındaki 1002 km'lik demiryolu boyunca bir tren katarıyla "Seyyar Terbiye Sergisi" düzenlenmiş ve 44 gün boyunca 'projeksiyon vagonu' yardımıyla sürekli film gösterimleri gerçekleştirilmiştir (agy: 56).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet düzeyinde olmasa bile, sinema şirketleri arasında sinema alanında işbirliğine gidilen başka ülkeler de vardır. Bunlar arasında Yunanistan, Mısır, Irak ve İran başta geliyordu. Sesli sinemanın ilk yıllarında Türkiye'de iki özel yapımevi ve stüdyo kurulduğu için, belirtilen ülkelerde üretilen bazı filmlerin seslendirilmesi Türkiye'de yapılmıştı. Yine ilk ortak yapım (Türkiye-Mısır-Yunanistan) bu dönemde üretilmiştir (Özön: 24). Bunların anlamı, sınırlı da olsa, Schiller'in ve Hamelink'in kültürel özerklik adına savunduğu bazı gelişmelerin Türkiye örneğinde ortaya çıktığıdır. Belki de bu gelişmeler Türkiye'de sinema endüstrisinin temellerini oluşturmada önemli girişimlerdi. Ancak II. Dünya Savaşı bu gelişimi önemli oranda engelledi. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişmeler başka bir makalenin konusu olabilecek kadar geniştir.[14]

Gösterim Boyutundaki Başarı

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yerli film üretimindeki sınırlılığa karşın, gösterim konusunda gelişmeler sağlanmıştı. Bu gösterimler, daha çok eğitici ve öğretici filmleri içermişti. Siyasal iktidarın sinema politikalarında açık, seçik ve belirli olan en önemli husus, Türkiye'nin çıkarları doğrultusunda, Türkiye toplumunun eğitim ve öğrenimine katkıda bulunmak amacıyla sinemadan yararlanmaktı. Örneğin yeni Türk alfabesinin halka öğretilmesi için sinemadan yararlanıldı. Bu dönemde Meclis'te konuşan bir milletvekili, Türkiye'de günlük gazetelerin 40-50 bin dolaylarında tirajı varken, sinemalarla günde 500.000 kişiye ulaşıldığını söylüyordu. Milletvekilinin iddiasına göre sinema sayesinde bu kişiler 'yeni harfleri öğrenmişti.'[15]

Halkevlerinin kurulmasından sonra, sinemanın gösterim boyutu desteklendi. Halkevleri elemanları, siyasal, ideolojik içerikli belgeseller ve haber

14 Ahmet Gürata'nın bu dönemin Mısır filmleriyle ilgili çalışmasının Modernleşme Kuramı ve Kültür Emperyalizmi ilgili boyutları da bulunmaktadır. Bu çalışmalar için bkz. Gürata 2004 ve 2000.

15 BCA, 30..10.0.0, Yer No: 3.17..30, 19/3/1930.

filmleri yanında; ağaç, orman, ziraat, hayvancılık, dünya ve Türkiye'den kesitler, insanlar, hayvanlar, kentler gibi eğitici-öğretici filmleri ve haber filmlerini Halkevlerinde ve diğer mekânlarda gösterdiler. Bu mekânlar bazen bir kahvehane, bazen bir han, bazen bir köy meydanı olabiliyordu.[16] Ayrıca Halkevlerinde sinema teknolojisinin bulunması için vergi kolaylıkları getirildi.[17]

Halkevlerinin sinema faaliyetlerine dair istatistikleri ve dönemin basınına yansıyan bazı verileri takip edersek, sinemanın etkili kullanılabildiği anlaşılmaktadır. Ankara Halkevi'nin 1935'te 155 bin kişiye ziraat ve sağlık bilgisi içeren filmler göstermesi, Bursa Halkevi'nin ise 4.510 yurttaşa projeksiyonlu ve filmli konferanslar vermesi verilebilecek örnekler arasındadır.[18] 1933-1938 arasında ziraat ve halk sağlığı konusunda filmler üretilmiş ya da ithal edilmiştir. Bu filmler Bursa Halkevi gibi Halkevleri tarafından konferans eşliğinde gösterilmiştir. Bu yıllar arasında Bursa Halkevi 75 filmli konferans vermiş, 27.020 kişi bu konferansları izlemiştir (Çakan 2004: 296).

Belki bundan daha fazla tartışılması gereken, sinema teknolojisinin nasıl kullanıldığıdır. Veriler, bu teknolojinin yerel koşullara göre seçildiğini ve uyarlanmaya çalışıldığını göstermektedir. Türkiye'nin önündeki bir dizi nesnel eden böyle bir seçimi ve uyarlamayı zorunlu kılıyordu. Öncelikle Türkiye'de sayısı 40.000 dolayında köy bulunmaktaydı. Ulaşım altyapısının da gelişmemesi dolayısıyla köylere ve kasabalara ulaşmak büyük bir sorundu. Sorunu çözmenin yolu, seyyar sinemaydı. Bu nedenle seyyar sinema makineleri ithal edilmiş, kamyonlara konulmuş ve taşradaki insanlara, onların ihtiyaçlarını yansıtacak filmler gösterilmişti. Bu filmler, genellikle çiftçiliğe, hayvancılığa ve sağlığa ilişkin konulardan oluşmaktaydı.[19] Örneğin Sağlık Bakanlığı, Amerika'dan 'otomobil motoru' veya 'akümülatörle' çalışacak sinema makinesi yanısıra 'ilmi, sıhhi, içtimai ve ahlaki' konulara ait 100 film satın almıştı. Bu filmlerin gösterimiyle köylülere 'sağlık propagandası' yapılmak isteniyordu. Dönemin bir aydını, "Halk kafası yazı ve kuru laftan ziyade göze hitap eden şekilleri" anladığı ve 'muhakeme' ettiği için bu gelişmeyi olumluyordu.[20] Ayrıca eğitici ve öğretici içerikli filmler sinema salonlarına ve Halkevlerine ücretsiz verilecekti.[21]

Bu verilerin gösterdiği üzere Türkiye'nin ihtiyaçlarına göre sinema teknolojisinin seçilmesi, özümsenmesi ve uyarlanması dönemin siyasal ve entelektüel hayatında önemli yer tutmuştur. Böylece sadece teknoloji seçimi de-

16 Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk, 2006 ve 2005.

17 BCA, 30..10.0.0., Yer No: 4.19..18., 13/3/1933.

18 CHP, *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı?* (Ankara, 1935), s. 127.

19 *Yeni Köroğlu*, 22.8.1936.

20 Ercüment Ekrem Talu, "Köylerde Sağlık Propagandası", *Son Posta*, 18 Temmuz 1936.

21 Falih Rıfkı Atay, *Son Posta*, 21 Ocak 1936.

ğil, teknolojinin içeriğinin seçiminde de ülkenin ihtiyaçlarına göre bir politika geliştirilmeye gayret edildiği anlaşılmaktadır. Türkiye'nin dağınık ve sayıları fazla olan köylerine sinemayla ulaşmanın en pratik yolu seyyar sinema makinelerini devreye sokmaktır. Üstelik, okuma yazma oranı son derece düşük olan bir toplumda bilgiyi, düşünceyi topluma iletmenin mantıklı ve pratik çözümlerinden birisidir sinema. Gösterimlerin ücretsiz olması ise aslında düşük gelir durumları nedeniyle bilgiye ulaşması en sıkıntılı olan geniş toplum kesimlerinin sinemayla buluşması demektir. Halkevlerinin 1930'larda -ve hatta 1940'larda- dönemin basınına yansıyan uygulamaları bu belirtilen unsurların yaşama geçirildiğini göstermektedir (Öztürk, 2005: 182-86).

Bu gelişmeler, Kültür Emperyalizmi kuramcılarının tezlerini yasladıkları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığına kavuşan sömürge devletlerinin kültür ve iletişim politikalarında kültürel özerklik yanlısı çabalarının yalnızca bu ülkelere ve döneme özgü olmadığını ortaya koyuyor. Türkiye'de çok daha erken bir tarihte, bazen el yordamıyla, bazen SSCB gibi ülkelerin uygulamaları değerlendirilerek, kimi zaman da ülke içinden özgün siyasal ve entelektüel katkılar değerlendirilerek değişik uygulamalar gerçekleştirildiği gözlenmektedir.

Sinema Projelerinin ve Eğitici-Öğretici Uygulamalarının Değerlendirilmesi

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemayla ilgili proje ve uygulamaların örneğin Sovyet Rusya kadar kapsamlı olduğu ve istenilen sonuçlarla ulaştığı söylenemez. İsmet İnönü, 1939'da sinemayı eğitici ve öğretici hale getirmede tam hedeflere ulaşılamadığını sinemacı Naci İpekçi'ye itiraf ediyordu.[22] Sonuçta, sinema alanındaki gelişmeler siyasal iktidarın beklentilerini 'kısmen' karşılayabilecek düzeydeydi. Öykülü film üretiminin yeterli olmaması ve siyasal iktidarın bu üretime yeterince destek vermemesinin nedenlerini önceki sayfalarda tartıştığımızdan burada sadece eğitici ve öğretici filmlerde elde edilen kısmi başarının nedenleri sorgulanacaktır. Başka bir çalışmamızda bu konuyu tartıştığımızdan (2005: 196-204) belki burada genel bir toparlama yapmak ve ek başka nedenler üzerinde düşünmemiz gerekir.

Genel olarak belirtilirse, eğitici ve öğretici projesinin ancak kısmen başarılı olabilmesinin nedenleri arasında şunlar sayılabilir: ekonomik yetersizlik/kısıtlılık; eğitici ve öğretici filmler üretme ve bunlara ulaşma sorunu; eğitici ve öğretici filmlerde propaganda içerikli ileti bulunabileceğine dair iktidarın endişesi ile eğitici ve öğretici filmler üretecek uzman yetersizliği. Bu nedenlere, sinemacıların sinemayı sıradan ve düşük düzeyli bir eğlence olarak görmeleri, sinemaya sadece kâr mantığıyla yaklaşmalarını da eklemek gerekir. Bunları Kültür Emperyalizmi tezleriyle ilgilendirirsek şunları belirtebi-

22 *Akşam*, 2 Mart 1939.

liriz.

Dünya sistemindeki ekonomik bağımlılığın siyasal ve kültürel bağımlığa da yol açtığına inanan ve geniş ölçüden Wallerstein'den etkilenen Kültür Emperyalizmi eksenli düşünürler, bu bağımlılıktan kurtulmada çeşitli öneriler de getirmiştir. Bu kuramcıların temelde uzlaştıkları nokta, kültürel, ekonomik ve siyasal bağımlılıktan kurtulmada Üçüncü Dünya ülkelerinin kendi aralarında işbirliğine gitmeleridir. Gelgelelim Schiller, kültürel kopuşun ulaşım ve iletişimin geliştiği mevcut dünya konjonktüründe gerçekleşemeyeceğini savunurken, Hamelink asıl çözümün kültürel kopuşta olduğunu ileri sürmüştür. Dolayısıyla Batı dışı dünya arasında işbirliğini savunan düşünürler, sıra kültürel kopuşa geldiğinde birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

Oysa, cılız bir kapitalizmin ve gelişmemiş bir burjuvazinin olduğu Türkiye'nin, ekonomik açıdan zirvede olan kapitalist ülkelerle mücadele edebileceği bir ekonomik blokta yer alma şansı yoktu. Ekonomik işbirliğinin gelişkin olmadığı bir ortamda sinema konusundaki bazı olumlu niyetlerin, projelerin ve uygulamaların da arzu edilen düzeyde olması pek mümkün değildi. İktisadi ve teknolojik bağımlılık, ister istemez birçok projenin önüne set çekiyor, bunların gerçekleştirilmesinin önünü tıkıyordu. Kazım Karabekir'in sinema projelerinin hayata geçirilmeyişini bu çerçevede düşünmek gerekir. Üstelik, sinemacıların meseleyi sadece en uygun maliyetle en çok seyirciye ulaşmak olarak algılamaları da projelerin istenilen düzeyde başarılı sonuçlanması önünde bir başka engeldi. Örneğin 1926'da hükümet çocuk sinemaları kurmak istemiş, ancak sinemacılar, mali imkânlarının yetersizliğini gerekçe göstererek projeyi askıya almışlardı.[23]

Bu noktada bir başka aracı unsur olarak görülebilecek sinemacılara sıra gelmekte. Kültür Emperyalizmi tezini savunanlar Üçüncü Dünya'da kültürel özerkliği ve direnişi engelleyen etmenler arasında bu dünyanın metropol ülkelerle bütünleşmiş ve metropolün çıkarlarını yansıtan aktörleri de saymışlardı. Kültür Emperyalizmi Kuramı çerçevesindeki bir düşünüş, Türkiye'de sinemayı basit bir eğlence ve kâr mantığıyla algılayan sinemacıları da aracı unsurlar arasında görmeyi mümkün kılar. Türkiye'de sinema sektöründe uğraşanların görüşlerini Köşk'te açıklayan bir sinemacı, asıl amaçlarının gelir elde etmek olduğunu, eğitici ve öğretici sinemanın sinema sektöründe çalışanların meselesi ve ilgisi olmadığını açıkça söylemişti. Aynı sinemacı, uluslararası dünyayla Türkiye'nin sinema alanında yarışmasının mümkün olmadığını; yurt içinde film yapımına az para harcandığını; bu nedenle nitelikli film üretilemediğini ve dış dünyaya bu filmlerin pazarlanamadığını söylüyordu.[24] Sonuçta sinema sektörüyle uğraşanlar, sinemayı toplumsal gelişmenin, değişimin bir aracı olarak görmemişler; daha çok en fazla seyirciyi nasıl toplayabilirim kaygısı içerisinde metropol ülkelerin filmlerini ithal etmiş, sinema sa-

23 *Cumhuriyet*, 1 Ocak 1926.

24 *Yeni Adam*, 12 Eylül 1940, s. 13; *Akşam*, 2.3.1939.

lonlarında göstermişlerdir.

Eğitici ve öğretici filmlere erişme sorununu ise 1930'ların dünyasıyla açıklamak mümkündür. Avrupa'da totaliter ve otoriter rejimler ortaya çıktığı, propaganda içerikli mesajların insanları anında ve çok güçlü bir şekilde manipüle edeceğine dair gerek muhafazakar gerekse Eleştirel Teori'den seslerin yükseldiği, demokratik olduğu farz edilen Batı dünyasında da sembolik iktidarın bir kanadı olan kilisenin ve yardım derneklerinin hiç de azımsanmayacak rollerinin olduğu bir dönemdir bu. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Batı'dan ithal edilen filmler içerisinde dinsel propagandaların olduğuna yönelik eleştirilerini bu bağlama oturtmak gerekir. Böyle bir dönemde Türkiye, dinsel propaganda içerdiği gerekçesiyle eğitici ve öğretici de olsa bazı filmlerin yurda girişine izin vermemiştir (Öztürk, 2005: 201-2). Aslında 1930'larda eğitici ve öğretici bile olsa içlerinde propaganda içerikli iletiler bulunduğu gerekçesiyle bazı filmlerin yurda girişlerine izin verilmemesi ve siyasal iktidarın bu nedenle ithal edilecek filmlere dair duyduğu çekince, Kültür Emperyalizmi eksenli düşünürlerin tezleri baz alındığında dikkate alınması gereken bir tavırdır. Dışarıda üretilen her ürünü satın almamak, ithalatta kendi ülkesinin koşullarını göz önüne almak ve seçici olmak da kendi içinde anlam taşır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında içinde eğitici ve öğretici belgesellerin de olduğu filmler üretiminde çözümü en zor olan sorunlardan bir diğerini sinema tekniğinden anlayan uzmanlar ve sinematografi alanında yetişmiş profesyoneller oluşturmaktaydı. Profesyonel kadronun yetersizliği meselesi Kültür Emperyalizmi teorisyenlerinin üzerinde durduğu konulardan birisiydi. Hatta bazı düşünürler, kültürel sahada yer alacak profesyonellerin metropol ülkelerde yetişmelerinin, kültürel bağımlılığa hizmet edeceğinin altını özellikle çizmişlerdi. Türkiye'de ise, film üretecek profesyonellerin gerek sayısal gerekse niteliksel yetersizliği sinema alanındaki politikaların hayata geçirilmesinde önemli bir engeldi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında aslında tiyatrocu olan ve yurt dışında sinema öğrenen Muhsin Ertuğrul, hemen hemen tek başına sinema yönetmeni olarak yerini alıyordu. Ve o da birkaç özgün senaryolu ve nitelikli film dışında yabancı tiyatroların, sinemaların ve romanların tiyatrovari bir adaptasyonuyla uğraşıyordu. Profesyonel yetersizliğini en iyi anlatan cümle sinemacı Naci İpekçi'nin 1939'daki şu sözleriydi: [Eğitici ve öğretici] filmler yapacak adamımız da yok, yazılmış bir eser olsa bile tatbik [de] edemeyiz."[25] Bu sorunun Cumhuriyet'in ilk yıllarında çözüldüğünü söylemeye olanak olmamasına karşın, özellikle II. Dünya Savaşı'nda yetiştirilen personelin, öykülü Türk sinemasının temellerini oluşturduğu bir gerçektir. Ancak bu gelişmenin ayrıntılı başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Sonuç

Osmanlı-Türk modernleşmesinin kaynakları Batı'nın ondokuzuncu

25 *Akşam*, 2 Mart 1939.

yüzyılın pozitivizm anlayışına ve hatta onsekizinci yüzyılın aydınlanma felsefesine kadar uzanmaktadır. Bu modernleşme Batı'dan esinlenmiştir, ancak yönelmenin nedeni yerli ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Önce Batı'ya yönelme, sonra toplumsal dönüşüm ve modernleşme ihtiyacını dile getirmeye başlama söz konusu değildir. Süreç, Tanzimat'tan itibaren bu şekilde işlemiştir. Kahraman'ın da belirttiği gibi "değişimin öznesi yerli, hedefi yani nesnesi Batı'dır" (2008: 111). Bu çerçevede yerel ihtiyaçlar nedeniyle iletişim teknolojisinden yararlanma bilinci Tanzimat'tan sonra ve özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki aydınlar ve siyasetçiler arasında gündeme gelmiştir. Bu bilinçle özellikle elektronik kültürün son ürünleri kısa zamanda ülkeye sokulmuş, dönemin yöneticileri modernleşme projesinde bu araçlardan yararlanmışlardır. Ondokuzuncu yüzyılda icat edilen iki iletişim teknolojisi olan telgraf ve telefon, icatlarından kısa bir sonra İmparatorluğa girmiştir. Sinema da keza bu yüzyılın sonlarındaki icadından kısa bir süre sonra İmparatorluğun seçkin ahalisi arasında izlenmeye başlanmıştır. Bu teknolojilerin tümünün yayılımı, seçkinlerden toplumun diğer kesimlerine doğru olmuştur. Önce yarı sömürgeci ve daha sonra işgalci güçlerle, bu teknolojilerin ülkeye girdiği andan itibaren bir mücadele yaşanmıştır. Örneğin telgraf, demiryolları ve telefon, bu teknolojiyi üreten ve İmparatorluğa sokan güçlerin kendi çıkarları doğrultusunda yararlanmak istedikleri araçlar olmasına karşın, dönemin yöneticileri ve aydınları iletişim teknolojisini alternatif yönde kullanmaya çalışmışlardır. Savaş dönemleri bu noktada kritik dönemeç noktaları olmuştur. I. Dünya Savaşı ve özellikle Kurtuluş Savaşı sırasında sinema teknolojisinden, Kültür Emperyalizmi kuramcılarının 'kültürel özerklik' olarak niteledikleri yönde yararlanılmıştır. Cumhuriyet sonrasında ise sinemanın gösterim boyutu ilerlemiş, buna karşın özellikle öykülü film üretiminde geri kalınmıştır. Bunun nedenleri makale içinde tartışılmıştır. Gelgelelim bu noktada özellikle şurasının altını çizmek gerekir ki, sinema alanındaki bu geri kalınmışlıkta, sinema sektöründe uğraşanların da katkısı olmuştur.

Türkiye'deki sinema teknolojisinin alımında seçmeci bir yaklaşım benimsenmiştir. Teknoloji, yerli ihtiyaçlara göre ithal edilmeye veya uyarlanmaya çalışılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Halkevleri uygulamaları bunu anlatır. Böylece neyin, hangi ihtiyaca göre aktarılacağı ve hangi ihtiyaçlara göre uyarlanacağı konusunda yerli ihtiyaçlardan kaynaklanan bir bilincin olduğu söylenebilir. Bunun anlamı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığına kavuşan ülkeleri metropol ülkelere eklemleme çerçevesinde üretilen ve temelinde eski sömürgeciliğin ideolojik ve ticari olarak yeniden canlandırılmasını içeren Modernleşme Kuramı'nın Türkiye'de sinema alanındaki gelişmeleri tam açıklamayacağıdır. Bu Kuram, büyük oranda doğrusal ve tamamen Batı yönelimli bir model üzerinden inşa edilmiştir, seçmecilik ve uyarlanma Kuram'ın tezlerinde yer almamaktadır. Bu noktada Kültür Emperyalizmi Kuramı'yla Türkiye'de sinema alanındaki gelişmelerde izlenen politikaların kısmi olarak örtüştüğü görülür. Kısmi diyoruz, çünkü bu Kuram'ın ülke içi sınıfsal boyutları da bulunmaktadır ve Türkiye'deki uygulamalarda veya tartış-

malarda sınıfsal boyuta rastlamak mümkün değildir. Gelgelelim, Kültür Emperyalizmi teorisyenleri, tezlerini sadece II. Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişmelere yaslamış, öncesine bakmamışlardır. Oysa çalışma içerisinde görüldüğü gibi Türkiye'de sinemayla ilgili bazı uygulamalar ve tartışmaların bu Kuram ile kesişim noktaları bulunmaktadır. Bu makale, bunları kısmen de olsa ortaya koymaya çalışmıştır.

Kaynakça

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı (1937) "Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler", *Yeni Adam*, Sayı 198.

Berkes, Niyazi (2004) *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi, 7. baskı, Yayına Haz. Ahmet Kuyaş.

Çakan, Işın (2004) *Konuşunuz konuşturunuz-Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz*. Ankara: Otopsi.

Demir, Tanju (2005) *Türkiye'de Posta Telgraf ve Telefon Teşkilatının Tarihsel Gelişimi (1840-1920)*. Ankara: PTT Genel Müdürlüğü.

Deringil, Selim (2007) "II. Abdühlamid Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Simgesel ve Törensel Doku: 'Görünmeden Görünmek'", *Simgeden Millete: II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet* içinde. İstanbul: İletişim, s. 53-91.

Eisenstadt, Samuel N. (1964) "Modernization and Conditions of Sustained Growth", *World Politics*, 16: 4.

Faroqui, Suraiya (2000) *Sultan: Culture and Daily Life in the Otoman Empire*. London, New York: I.B. Tauris.

Georgeon, François (2005) *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930*, Çev. Ali Berktay. İstanbul: YKY.

Gürata, Ahmet (2000) "Türkiye'de Mısır Sineması", *İletişim,* S. 7, s. 173-94.

_____ (2004) "Tears of Love: Egyptian Cinema in Turkey (1938-1950)", *New Perspectives on Turkey*, S. 30, s. 55-82.

Gürün, Kamuran (1991) *Türk-Sovyet İlişkileri (1920-1953)*. Ankara: TTK.

Hamelink, Cees J. (1983) *Cultural Autonomy in Global Communications*. New York, N.Y: Longman.

Herman, E. S. ve N. Chomsky (1988), *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. London, Pantheon.

İlhan, Attila (2009) *Hangi Batı*. İstanbul: İş Bankası.

Kahraman, Hasan Bülent (2008) *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi – I: Kavramlar Kuramlar Kurumlar*. İstanbul: Agora.

Kaya, İbrahim (2006) *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler: Türk Dene-*

yimi. Ankara: İmge.

Lerner, Daniel ve Richard D. Robinson (1960) "Swords and Ploughshares: The Turkish Army as a Modernizing Force", *World Politics*, 13: 1, s. 19-44.

Lerner, Daniel (1964) *The Passing of Traditional Society: Modernizing the Middle East*. New York: The Free Press.

Mardin, Şerif (2008) *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim, 7. Baskı.

Onaran, Alim Şerif (1968) *Sinematoğrafik Hürriyet*. Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları.

________ (1981) *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özbek, Nadir (2002) *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet (1876-1914)*. İstanbul: İletişim.

Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle.

Öztürk, Serdar (2004) "Sinemanın Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Dr. Fuat Umay Bey'in Yasa Teklifleri Çerçevesindeki Tartışmalar (1926-1941)", *Kültür ve İletişim*, 7(1), s. 49-70.

_____ (2005) *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Kitap.

____ (2006) *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)*. İstanbul: Kırmızı.

Özuyar, Ali (2003) *Babıali'de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm.

Rogers, Everett M. (der.) (1976) *Communication and Development: Critical Perspectives*. Beverly Hills, CA: Sage.

Schiller, Dan (1996) *Theorizing Communication: A History*. New York: Oxford University Press.

Schiller, Herbert (1976) *Communication and Cultural Domination*. New York: International Arts and Sciences Press, Inc.

Scognomillo, Giovanni (1996) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. İstanbul, İnkılap.

_____ (1998) *Türk Sinema Tarihi*. Istanbul: Kabalcı.

Şener, Erman (1970) *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*. İstanbul: Dizi yayınları.

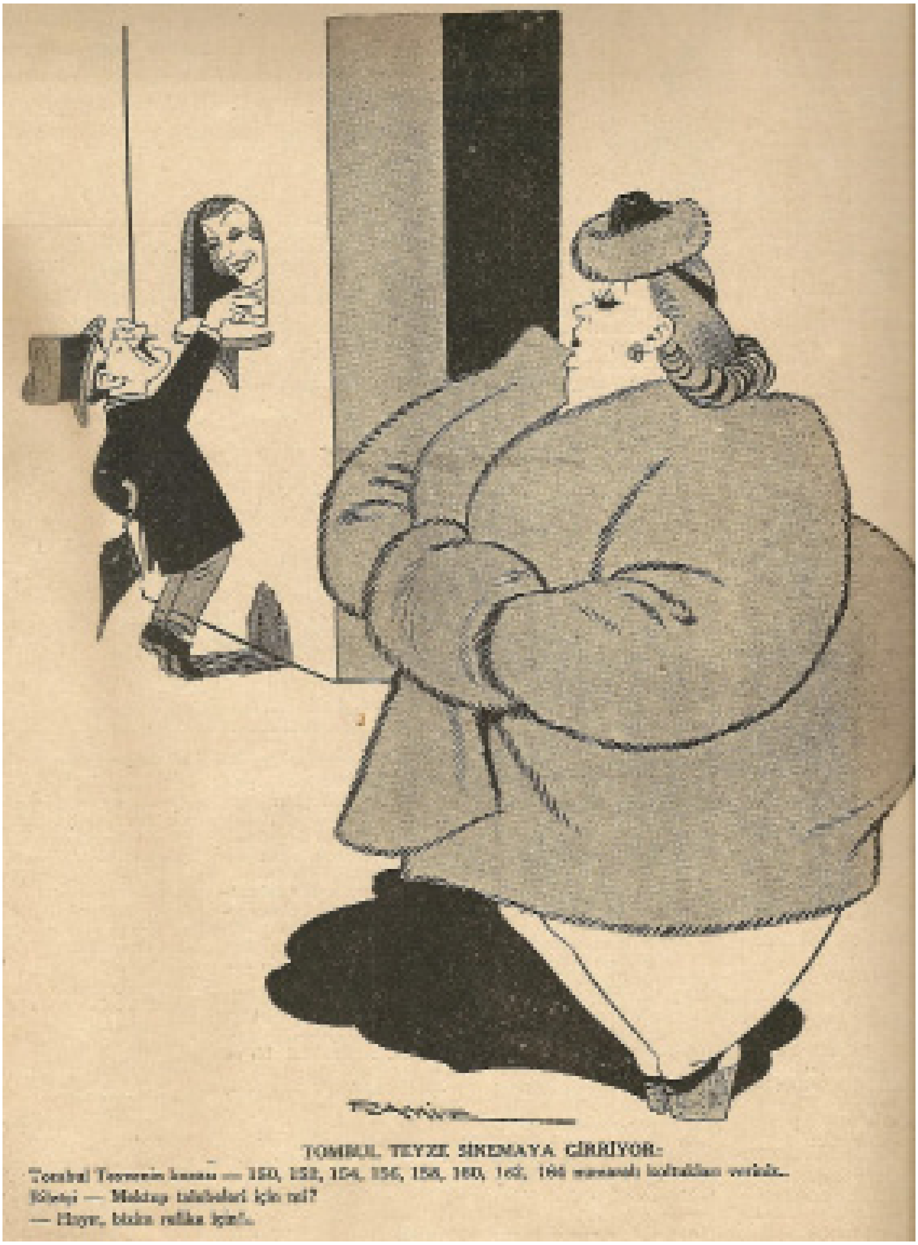
Özet: Türkiye'de sinemanın ilk yıllarını 'Kültür Emperyalizmi' ve 'Modernleşme' kuramları çerçevesinde irdeleyen ayrıntılı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu makale, 'kültürel özerklik/özgürleşim/direniş', 'kültür emperyalizmi' ve 'modernleşme' gibi kavramlardan yararlanarak Türkiye'de sinemanın girişini ve gelişimini irdelemekte-

dir. Bulgulara göre Türkiye'de sinemanın girişi ve gelişimini Batı'daki sinema deneyiminin basitçe kopyalanması olarak nitelemek mümkün değildir. Yerel ihtiyaçlar dolayısıyla sinema teknolojisine yönelindiği, teknoloji alımında ve film ithalatında seçmeci davranıldığı gözlenmektedir. Sinemanın ilk yıllarında Türkiye'nin yaşadığı deneyim daha çok 'Kültür Emperyalizmi' teorisyenlerinin kültürel özerklik yönelimli argümanlarını hatırlatmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kültür Emperyalizmi, Modernleşme Kuramı, sinema, kültürel özerklik, kültürel özgürleşim.

Abstract: There is not any detailed study about early years of movie in Turkey, especially in the framework of 'cultural imperialism' and 'modernisation' theories. Using some terms such as 'cultural autonomy/emancipation/struggle' and 'cultural imperialism' and 'modernization, this paper studies the movie's development Turkey. According to findings, it is not possible to evaluate the early years of movie as simply transfer of the movie experience of the West. It can be seen that because of local needs movie technology has been introduced into country and chosen as eclectic. The movie experience of Turkey refers to cultural autonomy concept in line with Cultural Imperialism theory.

Key words: Cultural Imperialism, Modernization Theory, movie, cultural autonomy, cultural emancipation.



Ramiz'in unutulmaz "Tombul Teyze" tiplemesinin sinema ile ilgili bir karikatürü.
Karikatür, C. XV, No: 365, 24 Birincikanun 1942, [arka kapak]

"Hareketli Resimler" İstanbul'da (1896-1908)

Mustafa ÖZEN*

Bu makalede sinemanın yeni bir teknolojik buluş olarak 1896 yılında Osmanlı başkenti İstanbul'a nasıl girdiği, bu başlangıç döneminde ne gibi teknolojik özelliklere ve aksaklıklara sahip olduğu, dönemin yerel basınının ve hükümetinin -özellikle dönem padişahı II. Abdülhamit'in- bu yeni buluşa gösterdiği etki ve tepki ışığında incelenecektir. Burada başlangıç döneminin 1908 yılına kadar uzatılmasının iki nedeni vardır. Birinci neden, yaklaşık bu tarihe kadar buluşun kendisi ilginin odak noktasıdır ve 1908'den itibaren Fransız firma Pathé Frères'in İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg aracılığıyla eğlence piyasasına sürülen *Cinémathéâtre* konsepti ile birlikte ilgi daha çok gösterim formatına ve gösterilen filmlere kaymıştır. İkinci neden, 1908 yılı Temmuz ayında Jön Türklerin baskısı altında ilan edilen İkinci Meşrutiyet ile birlikte Abdülhamit tahttan indirilmiş ve yeni bir politik döneme girilmiştir.

Cinévitographe, Cinévitagraph, Cinématographe?

Burçak Evren, sinemanın ilk yıllarını incelediği kitabında, İstanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından Theodore Vafiadis'in 3 Ekim 1895 ile 17 Şubat 1896 tarihleri arasında Lumière kardeşlere bir mektup yazarak piyasaya yeni sürülen *Cinématographe*'tan birine sahip olmak istediğini ama bu isteğinin maalesef gerçekleşemediğini belirtir (1995, 19). Aynı dönemde İstanbul'dan bu yeni aygıt üzerine bir Osmanlı dergisinde bir makale yayınlatmak isteyen bir diğer fotografçı, O. Diradour, Lumière kardeşlerden *Cinématographe*'ın bir fotoğrafını rica etmiş ve gerekli fotoğraf kendisine gönderilmiştir (Rittaud-Hutinet, 1994: 44 ve 155). Bu girişimlere rağmen yeni aygıtın İstanbul seyircisine ulaşabilmesi için yaklaşık bir yıl daha geçmesi gerekmiştir. Halka açık ilk gösteriler Aralık 1896'da Beyoğlu'nda Salle Sponek'te gerçekleştirilmiştir. Ama bu gösterilerde kullanılan aygıtın *Cinématographe* olup olmadı-

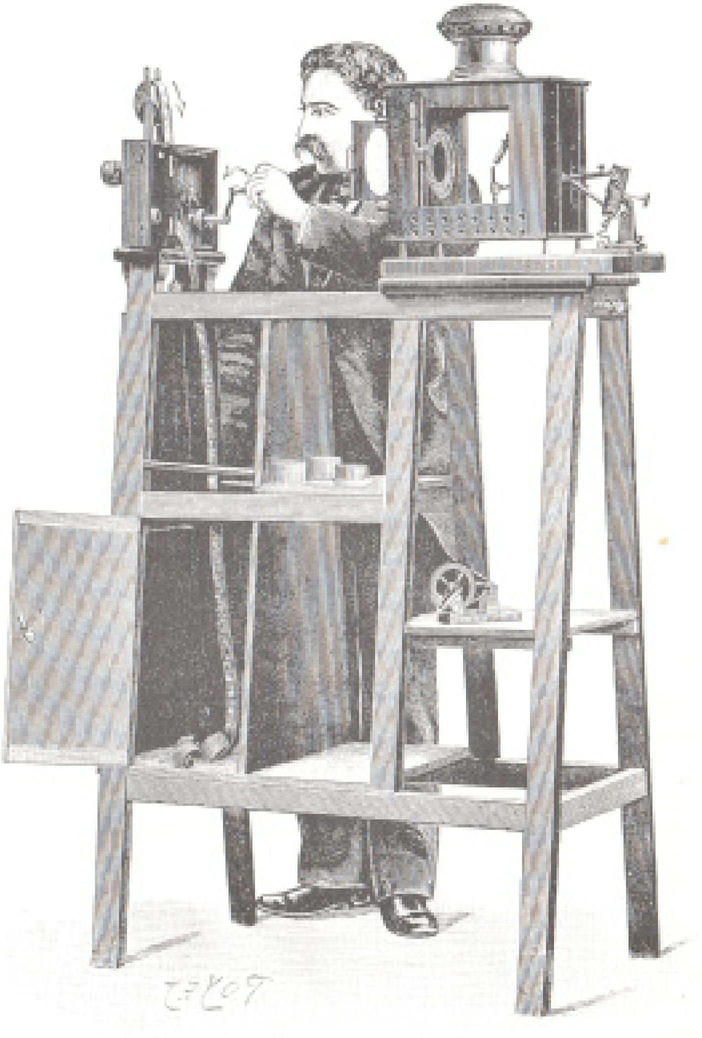
* Netherlands Filmmuseum. mustafaozen@orange.nl, Mustafa.Ozen@tele2.nl

ğı da kuşkuludur.

Evren yukarıda bahsedilen kitabında Lumière kardeşlerin Vafiadis'in isteğine olumsuz yanıtlarının sebebini o dönemde ellerinde tek bir *Cinématographe* olmasına yorumlasa da, bana göre bunun nedeni Lumière kardeşlerin Paris'te 1895 Aralık'ında halka açık gösterilerle piyasaya sürdükleri yeni aygıtı gördüğü ilgi üzerine o andan itibaren sadece kendi firmaları aracılığıyla pazarlamak isteğinde saklıdır. Çünkü Lumière'ler 1897 Mayıs'ına kadar *Cinématographe*'ı satışa sunmamışlar ve bunun yerine dünyanın dört bir yanına kendi çalışanlarını göndererek yeni aygıtın yerel eğlence piyasalarında tanıtımını kendi bünyelerinde yapmak istemişlerdir (Mannoni, 1994: 427). Aynı amaçla Mayıs 1896 başında diğer üç Lumière çalışanıyla birlikte İstanbul'a gönderilen firma temsilcisi Louis Janin, başkente gelir gelmez beklenmedik bir problemle karşılaşmıştır: şehirde elektrik kullanımı yasaktır, daha doğrusu bu enerjiyi kullanabilmek için özel bir izin alınması gerekmektedir.

Burada elektrikten bahsedilen aslında jeneratör kullanımıdır. İstanbul'da elektrik donanımına ancak 1913 yılından itibaren başlanabilmiştir. Birçok tarihçi bu gecikmenin sebebini sultan Abdülhamit'in elektriğe karşı olan 'antipatisine' bağlamaktadır. Bu varsayıma göre bu enerjinin yangınlara neden olabileceğinden ya da bir terör saldırısında kullanılabileceğinden korkan Abdülhamit elektriğin başkentte yaygın olarak kullanımını engellemeye çalışmıştır. Hatta buradan yola çıkılarak Abdülhamit'in bu sayede sinemanın da yaygınlaşmasını engellediği öne sürülmektedir. Kendisi sarayda birtakım film gösterileri düzenlettigi halde halka açık gösterilere pek sıcak bakmadığı belirtilmiş ve birtakım yüksek mevki diplomatların ve işadamlarının ricası üzerine sadece birkaç gösteriye izin verdiği yazılmıştır. Abdülhamit'in olası bir yangın ya da terör korkusu yüzünden İstanbul'da yaygın elektrik kullanımına mesafeli yaklaştığı bir şekilde öne sürülebilir, ama sadece birkaç film gösterisine izin verdiği ve bu sayede sinemanın İstanbul'da yaygınlaşmasını engellediği yanlıştır. Benim Abdülhamit dönemine ait günlük gazetelerde ve resmi belgelerde yaptığım incelemeden İstanbul'da o dönemde birkaç değil birçok halka açık gösterinin düzenlendiği, bu gösterilerde sürekli bir teknolojik gelişme içinde olan yeni buluşun yeni versiyonlarının seyirciye sunulduğu ve Abdülhamit'in sadece tehlikeli varsaydığı bir durum neticesinde birtakım gösterilerin düzenlenmesine ya da yerel çekimlerin yapılmasına izin vermediği ortaya çıkmıştır.

Louis Janin'in *Cinématographe*'ı tanıtmak için İstanbul'a geldiği dönem imparatorluk sınırları içinde Avrupa üzerinden gelen milliyetçilik akımı etkisinde Balkan'larda ve Anadolu'da Sırplar ve Ermeniler gibi gruplarla yaşanan ve kanlı olaylarla sonuçlanan yoğun etnik çatışmaların yaşandığı bir dönemdir. Hatta Abdülhamit bu konudaki tutumu nedeniyle Avrupa basınında 'Kızıl Sultan' adıyla anılmaya başlanmıştır. Böyle bir atmosfer içinde Janin İstanbul'da Fransız konsolosluğu aracılığıyla yetkililerden elektrik kul-



Lumière kardeşlerin icadı olan *Cinématographe* aynı zamanda gösterim ve film baskısı için de kullanılıyordu.

lanımı için bir izin başvurusunda bulunmuştur. Janin'in *Cinématographe*'la gerçekleştirmek istediği gösterilerde kullanmak istediği jeneratör ve projeksiyon lambası hükümet görevlilerinin kuşkulu yaklaşımına neden olmuş ve bu gösterilere izin verilip verilmemesi konusundaki tereddüt birkaç ay sürecek olan bir müzarekeye neden olmuştur. Özellikle projeksiyon lambasının olası bir tehlikeli duruma sebep verip vermeyeceği konusu bu uzun süren incelemenin odak noktasıydı. Burada bu kuşkulu yaklaşımı sadece dönemin çalkantılı atmosferine ve Abdülhamit'in hükümet çalışanlarını da etkisi altında tutan kişisel korkularına bağlamak doğru değildir. Çünkü bu adı geçen projeksiyon lambasının patlaması sonucu bu dönemde Paris'te bir gösteri sırasında çıkan bir yangının yüzden fazla seyircinin hayatını kaybetmesine neden olduğu ve

İstanbul'da binaların büyük bir bölümünün ahşap bir yapıya sahip olduğu göz önüne alındığında Osmanlı hükümetinin kuşkulu yaklaşımının yersiz bir korkudan ibaret olmadığı ortadadır.

Bu kuşkulu yaklaşıma rağmen, Janin'in ihtiyacı olan izin Abdülhamit'in de onayıyla Eylül sonunda verilmiştir. Ancak, birkaç ay süren inceleme nedeniyle izin neticesini beklemeden Bükreş'e hareket eden Janin'in *Cinématographe*'ı İstanbul seyircisine tanıtabilmesi o anda artık mümkün değildir. Fakat Aralık 1896'da bir başka Fransız'ın, o dönemde bir süredir İstanbul'da ikamet eden ressam Henri Delavallée'nin, Salle Sponek'te düzenlediği gösterilerle bu tanışma gerçekleşebilmiştir (buradan da anlaşılacağı üzere yıllardır üzerine tartışılan Sponek'teki ilk gösteriler Sigmund Weinberg tarafından değil de Delavallée tarafından düzenlenmiştir). Daha önce belirtildiği gibi bu gösterilerde kullanılan aygıt muhtemelen *Cinématographe* değildir. Salle Sponek'teki prömiyerden kısa bir süre sonra Ramazan ayı dolayısıyla Şehzadebaşı'nda Fevziye Kıraathanesi'ne taşınan bu sinematoğrafla yapılacak olan gösterilerin anons edildiği ilanda, kullanılan sinematoğrafın Amerikan patentine sahip olduğu ve hatta Lumière'lerin aygıtından çok daha iyi bir kaliteye sahip olduğu öne sürülmüştür (Evren 1995: 34).

Bu verilerden hareketle Salle Sponek'te ve Fevziye Kıraathanesi'nde kullanılan aygıtın *Vitascope* olma ihtimali vardır. Bu aygıt bu dönemde Edison tarafından piyasaya sürülmüştür. Edison'un sinematoğrafın öncülerinden sayılabilecek olan kendi buluşu *Kinetoscope* daha önce İstanbul halkına gösterilmiştir (Alus 2001: 54-55). Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, bu dönemde batıda *Cinématographe* ve *Vitascope* tarzında birçok projektörün piyasaya sürülmüş olduğu, bu yeni buluşun sadece bir iki varyasyondan ibaret olmadığıdır. Örneğin, sadece Fransa'da 1896 yılında patent bürosuna sonu 'graphe' ya da 'scope' ile biten yüzlerce aygıt ismi kaydettirilmiştir. *Cinétographe*, *Phantographe*, *Kinétographe*, *Cinographoscope* ve *Viroscope* bunlardan bir kaçıdır. Ve hatta bazı işletmeciler tanınmış projektörlerin ismini kullanma yolunu seçmişlerdir. Henri Joly'nin *Cinématographe*'ı buna bir örnektir. Burada *Eidoloscope*, *Biograph*, *Bioskope* ya da *Bioscope* ve *Theatrograph* gibi Amerika, Almanya ve İngiltere gibi ülkelerde piyasaya sürülen projektörleri de unutmamak gerekir.

Bu isim çokluğu içinde yerel gazetelerin yeni buluşun ismini okurlarına iletmekte bazen zorlanmış olmalarına şaşırmamak lazımdır. İstanbul'da Salle Sponek'teki gösterileri haber veren Fransız basını mesela kullanılan projektörün ismini önce *Cinévitographe* ya da *Cinévitagraph* olarak yazmıştır (*Le Moniteur Oriental*, 16 ve 22 Ocak 1897). Ayrıca burada Amerikan patentine sahip olduğu iddia edilen bu aygıtın Lumière kardeşlerin *Cinématographe*'ını çağrıştıran isimlerle belirtilmesi ilginçtir. Gösterilen filmlere bakıldığında durum daha da ilginç hale gelmektedir. Çünkü Salle Sponek'te gösterilen *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (*Trenin Ciotat garına girişi*), *La baignade* (*Banyo*) ve *La danse serpentine* (*Kıvrak dans*) gibi filmler Lumière'ler

tarafından üretilmiş yapımlardır. Diğer yandan adı geçen *Serpentine* filminin Edison yapımı olması ihtimali de vardır. Buradan Lumière filmlerinin bu dönemde başka bir projektörle gösterilmiş olabileceği ortaya çıkmaktadır.

Aynı ihtimal bir diğer projektör için de geçerlidir. Salle Sponek'te gösteriler devam ederken Beyoğlu'nda bir başka mekanda, Odéon Tiyatrosu'nda, 'Cinématographe parisien' seyirciye sunulmuştur. Bu projektörü tiyatroya yerleştiren F. de Bouillaune yerel gazetelerden birine gönderdiği yazıda bu *Cinématographe*'ın Lumière kardeşlere ait olmadığını belirtmiş ama kime ait olduğu konusunda da bir bilgi vermemiştir. Adından yola çıkıldığında aygıtın daha önce bahsedilen Henri Joly'nin Cinématographe'ı olması ihtimali yüksektir. Fakat Odéon'da gösterilen filmlerin isimlerine bakıldığında *L'arroseur* (*Kendini sulayan bahçıvan*), *Arrivée d'un train en gare* (Trenin Gara Girişi) ve *Bal d'enfants* (*Çocuk Balosu*) gibi yapımların yine Lumière kardeşler tarafından üretilmiş filmler olduğu göze çarpmaktadır.

Gerçek hayatın bir kopyası

Beyoğlu ve Şehzadebaşı gibi dönemin iki önemli eğlence merkezinde Salle Sponek, Fevziye Kıraathanesi ve Odéon Tiyatrosu gibi farklı eğlence yerlerinde farklı firmalara ait projektörlerle seyirciye tanıtılan yeni buluş bu dönemde diğer semt ve eğlence mekanlarında da yeni projektörlerle düzenlenen gösteriler sayesinde gösterim sınırlarını gitgide genişletmiş ve 1896'dan 1908'e kadar on yılı aşkın bir sürede yeni bir teknolojik buluştan eğlencenin yanısıra başka amaçlar doğrultusunda da kullanılabilecek efektif bir görsel araca ulaşan bir gelişme göstermiştir.

Bu döneme ait günlük gazetelerde yayınlanan haberlerden Abdülhamit döneminde İstanbul'da Beyoğlu ve Şehzadebaşı'nın yanısıra Beyazıt, Sultanahmet, Kadıköy ve Bakırköy gibi semtlerde tiyatro, kafe, kıraathane, hotel ve park gibi mekanlarda *Bioscope*, *Biographe*, *Royal Biographe*, *American Biograph*, *Lux*, *Pathéographe*, *Cosmographe*, *Mutoscope*, *Royal Anglais* ve *Excelsior* gibi birtakım yeni projektörle gerçekleştirilen gösterilerin düzenlendiği ortaya çıkmaktadır. Yerel basının 'canlı fotoğraf', 'hareketli resimler' ve 'hayret verici manzaralar' diye nitelendirdiği gösterileri bildiren yazılarında, okuyucunun dikkati özellikle yeni buluşun teknik özelliklerine çekilmiştir. Bu yazılarda 'gerçek hayatın bir kopyası' niteliğindeki şaşırtıcı görüntülerin 'sinematoğrafın en son modeli' ya da 'o ana kadar şehre getirilmiş sinematoğraflar içinde en kaliteli görüntüyü vereni' aracılığıyla seyirciye sunulduğu belirtilmiştir. Burada bu dönem sinematoğraflarının oldukça gürültülü bir şekilde çalıştıklarını, projeksiyon perdesinin her zaman istenilen büyüklükte olmadığını ve bu yüzden görüntülerin her zaman gerçek hayatın bir kopyası efektine ulaşamadığını, perdeye aktarılan görüntülerin çoğu zaman titrediğini ve görüntü kalitesinin oldukça kötü olduğunu, ve gösterim sırasında sıkça teknik problemlerin yaşandığını belirtmek gerekir. Bu teknik problemlerin önemli bir bölümünü elektrik kullanımından kaynaklanan arızalar oluş-

turmuştur. Örneğin, bu döneme ait birtakım belgelerde bazı tiyatroların birbirlerinin elektriğini kullanmaya çalıştığı, kötü bağlantı neticesinde gösteriler sırasında birden elektrik kesildiği ve hatta bazen arıza giderilemediği için seyircinin eve gönderildiği bahsedilmektedir. Hatta bu tip girişimlerin bazen hükümetten izin alınmaksızın gerçekleştirildiği ortaya çıkmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi Sultan Abdülhamit muhtemelen sadece tehlikeli varsaydığı bir durum neticesinde birtakım gösterilerin düzenlenmesine ya da yerel çekimlerin yapılmasına izin vermemiştir. Örneğin Beyoğlu'nda Avusturyalı bir operatör tarafından Labrinto adında bir mekanda düzenlenmek istenen gösteriler bu mekanın arka tarafında bulunan Ermeni kilisesine açılan bir girişi olması nedeniyle engellenmiştir. Resmi belgelerde bu konuda ayrıntılı bir açıklama yapılmasa da bu kararın alınmasında Ermeni meselesinin önemli bir rol oynadığı ortadadır. Abdülhamit'in başkatipliğini yapan Tahsin Paşa, hatıralarını yazdığı eserinde, Ermeni kiliselerinin bu dönemde Osmanlı hükümeti tarafından "ibadetten ziyade fesat ve şekavete hizmet eden" yerler olarak nitelendiğinden bahsetmektedir (1999, 59). Tahsin Paşa'ya göre hatta bir gün bir kilisenin duvarlarında silah saklandığı haber alınmış ve duvarların yıkılması sonucunda haberin doğruluğu ortaya çıkmış. Buradan hareketle Labrinto'da düzenlenmek istenen gösterilere kiliseyle bağdaştırılan bir tehlike yüzünden izin verilmediği öne sürülebilir.

Bir diğer örnek ise 1908 Haziran'ında Boğaz üzerinde bir gemi ya da motordan çekimler yapmak isteyen iki Fransızın isteğinin Abdülhamit tarafından reddedilmesidir. Diğer örnekte olduğu gibi burada da neden izin verilmediği konusunda herhangi bir açıklama yapılmamaktadır. Abdülhamit'in bu dönemde kendisine İkinci Meşrutiyet'in ilanı konusunda Jön Türkler tarafından baskı yapıldığı, bu ilanın gerçekleştirilmediği takdirde kaba kuvvet kullanılacağı şeklinde tehdit edildiği konusu gözönüne alındığında Boğaz'a çıkmasına izin verilmeyen motor ile Boğaz'dan gelecek olası bir saldırı arasında bir bağlantı kurulabilir. Böyle bir bağlantı okuyucuya biraz abartılı gelebilir. Fakat Abdülhamit'in bu dönemde paranoya derecesinde şahsına yöneltilebilecek herhangi bir saldırı korkusu yüzünden alınan birtakım tedbirler göz önüne alındığında böyle bir bağlantının pek de abartılı sayılamayacağı düşünülebilir. Bu tedbirlerden iki tanesi Osmanlı Donanmasına ait gemilerin toplarını Yıldız Sarayına çevirebilecekleri korkusuyla Haliç tersanesinden ayrılmalarının ve piyade askerlerinin atış talimlerinde gerçek mermi kullanmalarının yasaklanmış olmasıdır.

Buradan çıkarılacak sonuç Abdülhamit'in özellikle kendini ya da halkını emniyette hissetmediği bir durum söz konusu olduğunda gösteri ve çekimlere izin vermediği, bunun dışında bu dönemde İstanbul'da pek çok film gösterisinin düzenlendiği ve buradan hareketle kendisinin sinemanın yaygınlaşmasını engellediği ya da geciktirdiği yargısının yanlış bir saptamadan ibaret olduğudur. Ayrıca fotoğrafa olduğu gibi sinemaya da özel bir ilgi duyan Abdülhamit, bu dönemde İstanbul'a gelen bazı Avrupalı operatörleri madal-

ya takarak ödüllendirmiş, kendisi ve haremi için sarayda özel film gösterileri düzenletmiş ve Selamlık adıyla anılan resmi geçit törenlerinden birinin Sigmund Weinberg tarafından çekilmesine ve İstanbul'da gösterimine izin vermiştir. Bu durum aynı zamanda Sultan'ın yeni teknoloji sinemanın görsel propagandaya da ne denli elverişli bir araç olduğunun bilincinde olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

Alus, Sermet Muhtar (2001) *Eski Günlerde*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Evren, Burçak (1995) *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Mannoni, Laurent (1994) *Le grand art de la Lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris: Nathan Université.

Le Moniteur Oriental, 16 ve 22 Ocak (janvier) 1897.

Rittaud-Hutinet, Jacques (1994) *Auguste et Louis Lumière: Correspondences 1890-1953*. Paris : Diffusion Seuil.

Tahsin Paşa (1999) *Sultan Abdülhamid: Tahsin Paşa'nın Yıldız Hatıraları*. 4. Basım. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Özet: Makale, sinemanın yeni bir teknolojik buluş olarak 1896 yılında Osmanlı başkenti İstanbul'a nasıl girdiğini ve ilk gösterimlerle ilgili temel tartışmaları ele almaktadır. Bu çerçevede, dönemin yerel basınının ve hükümetinin – özellikle dönem padişahı II. Abdülhamit'in – bu yeni buluşa gösterdiği tepkiler değerlendirilmektedir.

Anahtar sözcükler: Hareketli resimler, *Cinématographe*, ilk gösterimler, II. Abdülhamit.

Abstract: This article evaluates the introduction of moving pictures into the Ottoman Empire's capital Istanbul and the discussions about first screenings. Responses from the local press and the officials -particularly that of Sultan Abdulhamid II- are also discussed.

Key words: Moving pictures, *Cinématographe*, first screenings, Abdulhamid II.

— Oh maşallah... Çoluk çocuk ne de güle oynıya giriyor, Bunlar ilerde ne olacaklar dersin ?..
— Villi Friç kopyası, Tom Miks mukallidi !...

[Karikatür] den

Osman Şevki Uludağ. *Çocuklar, Gençler, Filmler*.
İstanbul: Kader Basımevi, 1943.

Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema

Hakan KAYNAR*

Geçtiğimiz yüzyılın başından itibaren yaygınlığını ve kitlesel itibarını giderek artıran sinema, Frankfurt Okulu için kitle toplumunu *uyutma*nın, kapitalizmin asıl suretini göstermemenin yeni bir yoluydu. Okulun temsilcileri kitlesel yanılsamanın kitlesel tüketim ve kitlesel eğlenceyle aynı şey olduğunu savundular. Sözgelimi okulun iki önemli ismi Horkheimer ile Adorno, Disney çizgi filmlerinin "*kitlelerin beynine uyumu çekiçle çaktığını*" düşünüyor ve kitlesel eğlenceyi kitlesel boyun eğdirmenin bir aracı olarak görüyorlardı. Ancak yine bu okulun üyesi olan Walter Benjamin yeni eğlencenin manipülasyona açık olduğunu kabul etmekle birlikte sinemanın kontrol ve özgürleştirme gibi iki zıt özelliği taşıdığı fikrindeydi. Ona göre "yedinci sanat", kitle tüketim kültürünün uykudan uyanması için fırsatlar da yaratmakta ve sinema teknolojisi kendimizi ve diğerleriyle olan ilişkimizi daha farklı biçimlerde anlamamızı sağlamaktaydı (Rojek 1997: 163-4). Nitekim Benjamin, 1935-1936 yıllarında kaleme aldığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde sinemanın gündelik hayata yaptığı devrimci etkiyi şöyle açıklar:

> "Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasında umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindan olmuş bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız" (Benjamin 1995: 64).

1897'de yüzde 70'i okuma yazma bilmeyen ve çok az şehrinde su tesisatı ve elektrik olan Polonya'da sinema kitleleri otomobili de elektrikli

* Bu makale 2007 yılında Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü'nde savunulan "Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları" isimli doktora tezinin kısaltılmış bir bölümüdür. kaynarhakan@gmail.com

tramvayı da önce beyaz perdede görmüşlerdi. Ülkenin birçok şehrinde gösterilen düzinelerce film okuma yazma bilmeyen kitleleri dünyanın diğer ülkelerinden, yeniliklerden haberdar etti (Hendrykowska 1992: 119). Benjamin sinemanın yeni bir teknik olarak kendimizi ve diğerleriyle olan ilişkimizi anlamamızı sağladığını söylerken (Rojek 1997: 164) de haklıydı. Zira sinema dünyanın çoğu gibi seyircinin kendisini tanımasına, dünyadaki ya da toplumdaki yerine dair bir fikri olmasını sağlamıştı.

Tarihin en hızlı yayılan teknolojik yeniliği olarak sinema dünyanın farklı köşelerinde benzer tecrübeler yarattı. İstanbullular da çağdaşları gibi sinemayı en popüler eğlence haline getirdiler. İlk deneyimlerinde korktular belki ama sonra alıştılar. Hatta sinemanın müptelası olup İstanbul'u sırf yeni gelecek filmleri izlemek için terk etmediler. Ancak İstanbulluların sinemayla ilişkisi belki de çağdaşlarının kimilerinden bir noktada ayrılır. Değişmek isteyenler biraz da sinemanın sayesinde, değişip ona benzeyince, benzedikleri her kim ve neyse, o İstanbul'da olmadığından kınanmayacakları bir değişim için kendilerine rahatça birer mihrak buldular. Bu çalışma özünde siyasal anlamlarından arınmış ve kısaca "değişim" olarak tanımlanacak "modernleşme" sürecine sinemanın katkısına dair sorulacak soruları anlamlı kılmaya çalışıyor.

I. İlk Gösterim, İlk Sinemalar

İlk sinema gösterimi 1895 yılında Paris'te gözde bir bulvarın üzerinde müdavimleri aristokratlardan oluşan bir "kafe"nin bodrum katına konulan 33 koltukla yapılmıştı (Jeancalos 2004: 11). Bu ilk gösterimden sonra, sinema, dünyanın çeşitli yerlerine hızla yayıldı. Avrupa'nın taşrası Polonya'da projektör beyaz perdeye ilk hareketli görüntüleri yine aynı yıl yansıttı. 14 Kasım 1896'da Krakov Belediye Tiyatrosu'na gelenler (Hendrykowska 1992: 115) Lumière kardeşlerin sinematograf isimli makinelerinin yarattığı mucizeleri seyredeceklerdi. İlk gösterimin üzerinden bir yıl geçmeden, sinema okyanusu aşıp Rio de Janario ve Buenos Aires gibi elektrikli tramvay, telefon gibi teknolojik yeniliklere aşina olan Latin Amerika başkentlerine ulaştı (Lopez 2000: 50). Yeni Dünya bu yeniliği muazzam bir ilgiyle karşıladı. 1910 yılında Amerika nüfusunun yaklaşık yüzde 30'u her hafta sinemaya gider hale gelmişti. Bundan dört yıl sonraysa, nüfusu dört binden fazla her kasabanın en az bir sineması vardı (Steven 1991: 337). Seçkin bir mekanda, bir kafe bodrumunda ilk seyircilerini bu kafenin müşterilerinden devşiren sinema kısa sürede geniş kitlelere hitap eder hale geldi. Yine 1910'da, Almanya'da bir işçi sınıfı şehri olan 295 bin nüfuslu Essen'de 21, memur şehri olan 395 bin nüfuslu Düsseldorf'ta ise 10 tane sinema salonu bulunuyordu. Ancak bunların kapasitesi ve yerleri bilinmediğinden sinemanın daha çok alt sınıflara özgü bir eğlence çeşidi olduğu Almanya örneğinde tartışmalı olsa da (Loiperdinger 1992: 44) Amerika'da öyleydi. Amerika'da sinema başlangıçta daha çok "işçilerin tiyatrosu" hüviyetindeydi. Sanayi şehirlerinin göçmen işçileri bu yeni salonların en sadık müşterileriydiler. 1910'da New York sinemalarının müşterile-

rinin yüzde 70'i fabrikalarda, yüzde 25'i ise bürolarda çalışan işçilerdi (Steven 1991: 338).

Sinemanın tecrübesi Türkiye'de de farklı değildi. İstanbul'daki halka açık ilk gösterim 1897 yılında, Paris'tekine benzer bir şekilde, Galatasaray Lisesi'nin hemen karşısındaki bir birahanede yapılmıştı. Ancak bundan daha önce 1896'da sarayda bu yeni icatla tanışmış olan II. Abdülhamit (Ünlü 2004: 85) gördüklerinden çok fazla etkilenmemiş olacak ki sinemanın yaygınlaşmak için en önemli ihtiyacı olan elektrik kullanımına izin vermediğinden, dolaylı da olsa sinema seyircilerinin çoğalmasına engel oldu (Özön 1968: 13). Elektrikle ya da değil sinema kısa sürede Beyoğlu'ndan karşıya İstanbul'a geçti. Paris ve Beyoğlu tecrübelerini hatırlatarak kafe ve birahaneden sonra buradaki ilk gösterim de bir kıraathanede yapıldı, Direklerarası'ndaki Fevziye'ydi burası. Beyoğlu'na gitmenin ayıp veya suça benzediği yarımada böylece sinemayla tanıştı (Karay 1939: 84).

Uzun süre sirklerde, varyetelerde, tiyatrolarda gezici olan sinema kalıcı bir mekana ilk kez Paris'te 1906 yılında kavuştu. Montmard Bulvarı üzerindeki Omnia isimli tiyatro sinemaya devşirilmişti (Jeancolas 2004: 15). İstanbul'da da aynı yol izlenecekti; 1905 yılında Tepebaşına inşa edilen Anfi Tiyatrosu diye anılan bina Paris'teki ilk sinemanın işletmecileri Pathé firması tarafından sinemaya dönüştürülerek 1200 kişi kapasitesiyle 9 Ocak 1908'de perdelerini açtı (Evren 1998: 15).

Şehirde açılan sinemalar hakkında basılı kaynaklardan arkeolojik sayılabilecek bir çalışmanın sahibi Mustafa Gökmen'in verilerine göre İstanbul'da 1908'den 1938'e farklı isimlerle 176 sinema[1] açılmıştı (Gökmen 1991). Bu sinemalar Galata'da Beyoğlu ve suriçinde İstanbul'un eğlence mahallesi Direklerarası'nda toplanmıştı. Her ne kadar buradakiler kadar "kaliteli" olmasa da şehrin diğer semtleri de zamanlar sinemaya kavuştu. Zamanla sadece tiyatrolar değil bu eğlenceye uygun görülen her türlü yapıdan bir sinema devşirildi. Kadıköy'ün en eski sinema binası Kuşdili Çayırı'nın Söğütlüçeşme tarafında Mahmut Baba Mezarlığı karşısındaki Kuşdili sinemasıydı. *"Basit bir hangar halindeki bu yapının tahta döşemelerinin altında Yo-*

1 Bu sayı tek başına yanıltıcıdır. Çünkü bu otuz yıl boyunca çoğu işletme el değiştirmiş, el değiştirmese de isimlerini değiştirmişlerdir. Esas olarak modernleştirilmiş Karagöz oyunları hakkındaki makalesinde Serdar Öztürk İstanbul'daki sinema sayılarına dair çeşitli kaynaklardan derlediği verileri karşılaştırdıktan sonra Türkiye'deki sinema salonlarının oldukça yetersiz bir sayıda olduğunu söyler. 1931 yılında Başvekalet İstatistik Umum Müdürlüğü tarafından yapılan istatistiklerde ülke genelinde sayılan 144 sinema salonunun 35'i İstanbul'dadır. Söz konusu istatistiğe göre bu tarihte Ankara'da sinema yoktur (Öztürk 2005: 90-93). Ancak yukarıda kullanılan istatistik tablolarında "diğer" isminin altında kaç sinema olduğu açık değildir. Öte yandan 1930'larda Beyoğlu sinemalarından birinin işletmecisi olan babası nedeniyle sinema dünyasının içine büyüyen Giovanni Scagnamillo da, Beyoğlu sinemalarına dair yazdığı kitabında, kaynak belirtmeden 1932 yılında Türkiye'de bulunan 129 sinema salonundan 35 tanesinin İstanbul'da olduğunu belirtir (Scagnamillo 1991: 54).

ğurtçu deresine akan kanalların geçtiği söylenirdi" (Eyice 2006: 42). İstanbullular sinema aşkına sadece hangarlarda değil ahırlarda da beyaz perdenin büyülü aydınlığına bırakabiliyorlardı kendilerini. 1910'la 1930 arasında Beyoğlu'nda inşa edilmiş sayısız sinemadan biri olan Oryanto Sineması 1911 yılında yıkılan bir ahırın yerine yapıldıysa da (Üsdiken 1999: 193) 1939 yılında Ortaköy İskele sokağındaki sinema tamamen bir ahırdan devşirmeydi. Birbirine tahtalarla bağlanmış kahve iskemlelere oturan seyirciler bu salondaki seleflerinin kim olduklarını anlamasınlar diye de sinema sahibi bir "*filit tulumbasıyla, ha babam de babam çoban kolonyası püskürtüyordu*" (Küçümen 1993: 42).

Ya ahırdan olmadı hangardan devşirme mütevazı ya da "*o dönemde Avrupa'da dahi emsaline az rastlanan lüks, rahat bir temaşa salonuydu*" (Tesal 1989: 28) diye anılan, girişindeki duvarları Kütahya çinileriyle (Üsdiken 1991: 181) salonu ise Endülüs tarzı çinilerle (Tutel 1985: 138) süslenmiş Elhamra gibi lüks sinemalarda olsun İstanbullular film izlemeyi sevmişti. 1.000-2.000 kişilik kapasiteleriyle sinemadan çok günümüzün spor salonlarını andıran bu yapıları[2] akşamları tıklım tıklım dolduruyorlar özellikle 1930'lardan sonra Beyoğlu'na sadece sinemaya gitmek için geliyorlardı.

Sinema kısa zamanda İstanbul'un en çok tercih edilen eğlence biçimi haline gelmişti. Amerikan film şirketlerinin Türkiye'deki faaliyetlerine yön vermek için 1926 tarihinde bu ülkenin İstanbul konsolosunun yazdığı rapora göre "*Tüm nüfus[3] bir milyon tahmin edilmektedir. Sinemalara günde en az 50 bin kişinin gittiği tahmin edilmektedir*" (Duru 2006: 249). Resmi istatistiklerde ise, 1929-1933 arasında isimleri zikredilen 34 sinema salonu ve "diğer" sinema salonlarındaki seyirci sayısını tespit etmek mümkündür. Örneğin, 1929'un Ocak ayında İstanbul sinemalarında 277.165 bilet kesilmiştir. 1933 Ocak ayında ise 369,328 biletli seyirci vardır. Ancak bu rakamlar yazın sıcak günlerinde yüz binin çok altına iner (İŞİY 1936: 261-263). Yine de bu yaz günlerini saymazsak, sayıları sürekli değişen İstanbul sinemalarına günde ortalama on bin biletli seyirci gitmektedir.

---

2 1920'de diğerleri gibi tiyatrodan bozma değil de ilk kez sinema olarak inşa edilen Magic Sineması'nın salon ve balkonda tam 2.000 koltuğu bulunuyordu (Evren 1998: 24-25). Beyoğlu sinemalarından Atlas 1.700 (Üsdiken 1999: 219), Cine 600 kişilikti (Üsdiken 1999: 210). Sultanahmet'te 1915 yılında inşa edilen Alemdar sineması 400, 1934'te yapılmış Azak 500, Çemberlitaş sineması ise 1.250 kişi alabiliyordu (Dabağyan 2004: 74-7).

3 Oysa bu rakam yedi yüz bin civarındaydı.

Bu rakamlar Amerikan konsolosunun "günde elli bin" tahminini Amerikalı müteşebbisleri heyecanlandırmak için yaptığını gösteriyor olsa da, sinemanın bu yıllarda en popüler eğlencelerden biri olduğu gerçeğini değiştirmez. 277.165 kişinin sinemaya gittiği 1929 yılında Ocak ayında İstanbul'da tiyatrolarda kesilen bilet sayısı 17.290'dır sadece. 1933 yılında toplam seyirci sayısı 44.950 olduğunda bile bu rakam sinema seyircilerinin toplamının çok altındadır. Aynı tarihlerde ise sadece 118.400 İstanbullu para vererek bir spor karşılaşması izlemiştir (İŞİY 1936: 259, 265). Öte yandan bu rakamlara güvenmek, sinema sahiplerinin salona giren her seyirciye geçerli bir bilet kestiğini varsaymayı gerektirir.

II. Büyülü Fenerle Aydınlananlar: İstanbul'da Sinema Seyircisi

Sinema İstanbul'da 1910'lu yıllarda salona girmesinden sonra her zaman ilgiyle karşılanmıştı. Cemil Filmer'in Fuat (Özkınay) Bey'le Kuşdili'nde 1920 yılında işlettikleri sinemanın açılışı büyük bir kalabalıkla gerçekleşmişti. Bütün hazırlıkları yaptıktan sonra gösterim saatine kadar dinlemek için sinemadan ayrılan Filmer ve ortakları vakit geldiğinde sinemanın etrafındaki izdihamdan dolayı içeri girmek için polislerden yardım isteyeceklerdi. *"Polisler içeriye giremeyip dışarıda kalanları zorla evlerine gönderdiler. Filmin bir hafta oynayacağına bir türlü ikna olmuyorlardı, herkes içeri girmek istiyordu. Kısa sürede sinema hınca hınç doldu"* (Filmer 1984: 104). Hınca hınç dolan bu sinema, bin kişi alıyordu. Çok az sinema vardı ki perdeyi boş koltuklar için aydınlatsın. Beyoğlu sinemalarının özellikle akşam gösterimleri ilgiyle karşılanıyordu. Örneğin 3 Şubat 1936'da, akşam seansında, İstiklal Caddesi üzerindeki Saray sineması tıklım tıklımdı. Söz konusu gecede gişesi iki hırsız tarafından soyulmak istenen Saray Sineması'nın 21:30 seansındaki geliri oldukça iyiydi. Biletçi kız Lusi verdiği ifadede "*Bereket versin ki, daha evvelki hasılatı yukarıdaki kasaya bırakmıştım. Önümde 600 lira kadar para vardı*"[4] dediğine göre salonda binden fazla seyirci olmalıydı. Hem balkonu hem de locaları olan Saray Sineması'nın kapasitesi belli olmasa da dönemin bilet fiyatları ortalama 30 kuruştu (Üsdiken 1999: 199, 190-191). Biletçi Lusi'nin para üzeri vermek için bir miktar parayı yanında bulundurduğu düşünülerek yapılacak herhangi bir hesap bin sayısının altına düşmeyecektir. Bazı akşamlar İstanbulluların sinemalara hücumu o kadar yoğun oluyordu ki bazı seyirciler bilet bulsalar bile salonda ayakta kalabiliyorlardı. Bu tür bir talihsizlik Kabataş Lisesi tarih muallimi Muhsin Bey'in başına gelmiş, "*refaketinde bir hanım ve iki arkadaşı*" ile geldiği Melek Sineması'nda elinde biletleriyle ayakta kalmış ve bunun üzerine sinema müdürü Naci Bey'e itiraz etmiştir. Müşteriyle müdür arasındaki diyalog giderek bir tartışmaya dönmüş olmalı ki, tarih öğretmeni sinirle sinemanın sahibi olan İpekçi ailesinin Selanikli köklerini hatırlayarak "*Yahudiler*" diye bağırmış, bunu "hakaretimiz" bir ifade addeden Naci Bey de müşterisini salonda film seyretmek için bekleyen 1.500 kişinin önün-

4 *Akşam*, 4 Şubat 1936.

de tokatlamıştır[5]. Sinemaya olan ilgi fazladır ki bazı uyanık müteşebbisler birkaç değişiklikle buldukları herhangi bir yeri sinemaya dönüştürürdü. İstanbullu arabacı ve şoförler yazın gelmesini iple çekerlerdi, çünkü "*2578 numaralı*" otomobil şoförü Cemil Efendi"nin bir gazete muhabirine söylediği gibi "*Kışın halk sinemalardan başka yere gitmez*"di[6].

Sinema vapur ve tramvay gibi şehirlilerin karşılaştığı kamusal mekânlardan biriydi. Her ne kadar ilerleyen yıllarda gösterilen filmlerin versiyonuna göre bilet fiyatları çeşitlenip, ucuz ve lüks diye ikiye ayrılsa da sinema yine de farklı duygu farklı kültürdeki insanları aynı temaşanın karşısında buluşturdu.

Sermet Muhtar Alus da ilk kez sinemaya 20'li yaşlarındayken, Askeri Müze müdürü olan babasıyla gitmişti. Askeri Müze kurucusu Topçu Muhtar Paşa oğluna elbette Beyoğlu'nun seçkin sinemalarından birine getirmiştir. Bu Halep Çarşısı'ndaki İdeal Sineması'dır[7]. Alus, perdede gördüğü ilk görüntüleri, Niagara Şelalesi ile Alp dağları manzaralarını unutmaz. Ama unutulmayan seyredilenler kadar sinema deneyiminin kendisidir de. Çünkü daha Halep Çarşısı'nın kapısına geldiklerinde, unutulmayacak bir manzara vardır:

> " (…) girebilirsen gir, ıskarça. Güçbela dalabildik… Her taraf tıka basa dolu. Beyoğlu'nun bütün kibarları, tatlısu Frenkleri, vezirzadeler, damat beyler… Localardaki madamlar, tuvaletler, elmaslar içinde; mösyölerde monokllar, smoknigler, ganlar; beylerde sırma kordonlar; altın madalyalar" (Alus 2001: 56).

Beyoğlu'nun lüks görünümlü sinemaları sonraki yıllarda da bu kadar ekâbir olmasa da görece seçkin bir seyirci kitlesini ağırlamaya devam eder. Sinema Beyoğlu'nda "*kürk giymiş hanımla lacivertlerini çekmiş küçük memuru, saçına briyantin sürmüş liseliyi, tıraş olmuş emekçiyi hiç ayırmayan aksine aynı hava, aynı beklenti ve aynı duygu içinde birleştiren*" bir tören gibiydi (Scognamillo 1991: 110). Seyircileri tamamen farklı sinemalar vardı. Sinema, insanların boş vakitlerini eğlenceli biçimde geçirmelerinin en ucuz yollarından biriydi. Zira soğuk Cuma tatilini nasıl geçireceğini soran *Yenigün* gazetesi muhabirine garson Moiz, Eyüp İskelesi'nde "*Şimdi Ayvansaray'a gidiyorum. Orada akrabamdan kızlar var. Onları alıp bir sinemaya gideceğim*" diye cevap veriyordu[8]. 1930'lar Ortaköy'ünde yetişen Zihni Küçümen'in Be-

5 *Cumhuriyet*, 19 Teşrinevvel 1930.

6 *Yenigün*, 13 Nisan 1931.

7 Alus sinemanın adını vermiyor, ancak tarif ettiği yerde 1912 yılında *İdeal Sineması* var. *İdeal Sineması* 1915'te *Royal* 1928'de ise *Fransız* adını alacaktır (Gökmen 1991: 20).

8 *Yenigün*, 5 Nisan 1931. Ankete cevap verenlerden diğerlerinin meslekleri ve Cuma günlerine ilişkin planları kısaca şöyledir: Manav Hüseyin Efendi, Bebek'e bir arkadaşının evine gidip gramofon dinleyecektir. Beyoğlu'ndaki bakkallardan birinde çalışan Koço adalardan birinde oturan babasını ziyarete gidecektir.

şiktaş sinemalarının müdavimlerine ilişkin hatırladıkları, hangi toplumsal katmanlara kadar indiğini de gösterir:

"Kış aylarında Ortaköy veletleri, rejide çalışan teneke mahallesi sakinleri, Mahmutpaşa'nın Yahudi tezgahtarları, esnafı, balıkçısı, trikotaj işçisi kızlar, Pazar sabahları sinemaya gitmek için erkenden Beşiktaş yollarına dökülürdü" (Küçümen 1993: 42).

Elbette sinema da başlangıçta diğer bütün kamusal alanlar gibi haremlik-selamlık olarak bölündü. Bölünmekten ziyade aynı hamamlarda olduğu gibi kadınlar günü ya da matinesi vardı. Ali Özuyar, 1914 yılında *Sinema* dergisinde yayınlanmış bir ilana göre kadınlara özel ilk gösterimin aynı yıl Pangaltı'da bir sinemada yapıldığını belirtir (Özuyar 1999: 33). Yine aynı tarihte Akaretler'deki Ahali Sineması da "*gündüz hanımlara gece beylere*" sazendelerle hanendelerin söylediği şarkıların arasında filmler gösterecektir (Scognamillo 1991: 21). Sonraları kadınlar da erkeklerle birlikte, geceye gündüze ayrılmadan ama bu kez tahta bir perdenin iki yanında sahnede her ne varsa onu seyredebildiler. Bu tahta perdelerden daha önce kadınlı erkekli seyircilerini ağırlayan tiyatrolar da vardı. "*Buna rağmen bazı kadınlarla erkekler arasında işaretleşmeler, mektup alıp vermeler de olmuyor değildi*" (Saraçoğlu 2005: 32). Bu gibi sinemalarda eğer balkon yoksa salon kafeslerle ikiye ayrılıyor, salonda balkon varsa aynı camilerdeki kadınlar mahfilinde olduğu gibi hanım seyirciler diğerlerinin kendilerini göremeyecekleri bir yerden film izleyebiliyorlardı (Beyoğlu 2000: 407). Kadınların bir tehlike olarak sinemadan korunmaları fikri önceleri, 1910'larda yaygındı. İzmir ve Beyrut'ta Müslüman kadınların sinemaya gitmemeleri için toplanan imzalar şehir valililerine veriliyordu. Oysa aynı yıllarda padişah Mehmed Reşad yüzlerce kadını harem bahçesinde toplayıp sinema izlettiriyordu (Beyoğlu 2000: 469). Tramvaylarda olduğu gibi sinemalarda da bu haremlik-selamlık uygulamasının istisnaları vardı ve bu "imtiyaz" yabancılara ve gayrimüslimlere aitti. I. Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda *Oryanto Sineması*'nda beyaz perdeye bakanlar şu düzende oturuyorlardı: Müslüman kadın ve erkekler kendilerine ayrılan ayrı yerlerde, müttefik kuvvetlerin subaylarıyla eşleri ayrı bir bölümde yan yana, yine İstanbullu gayrimüslimler eşleriyle birlikte subay ve eşlerinin olduğu bölümde toplanmıştılar (Scognamillo 1991: 21).

Türkiye'de sinema tarihine ilişkin birçok ilki sahiplenen Cemil Filmer (1984: 140) anılarında kadın-erkek ayrımının ilk kez İzmir'de kendi işlettiği sinemada ortadan kalktığını söyler[9]. Ancak 1923 yılında İzmir'de Mus-

9 Söz konusu tarihte, 1923'ten hemen sonra İzmir'de bir sinema işleten Cemil Filmer,

tafa Kemal Paşa'nın emriyle gerçekleşen bu ilk tecrübe İstanbul sinemalarındaki kadın erkek ayrılığını ortadan kaldırmamıştır. Şehzadebaşı'nın Cumhuriyet yıllarında birer birer sinemaya dönüşen tiyatro binalarından birinde (Burası sinema olduktan sonra sahiplerine ve dönemin havasına göre birden çok isim değiştirmişti: *Emperyal*, *Güneş*, *Felek*, *Türk*) gösterilen "*Ateşten Gömlek"* [1923, Muhsin Ertuğrul] filmini seyreden kadınlarla erkekleri birbirinden tahta bir perde ayırıyordu (Arpad 2003: 28). 1926 doğumlu Memet Fuat ise eniştesinin Erenköy'de istasyon köprüsünün yanındaki sinemasında "*erkekler aşağıda, kadınlarla çocuklar balkonda*" film izlediğini anımsar (Fuat 1998: 21). Sinema ayrı koltuklarda da olsa birbirini tanımayan birçok kadınla erkeği aynı çatının altına toplamaktaydı. Ama sinemanın kadınların gündelik hayatına en önemli katkısı şehirde görünür olmanın en geçerli bahanelerinden biri haline gelmesiydi.

Kadınlar belki de sinemada erkeklerden ayrı oturacaklarını bilmenin rahatlığıyla sinemalara gitmeye başladılar. Ne var ki sinemada ayrı oturulmasının da verdiği güvenle herhangi bir erkeğin eşliğine ihtiyaç duymadan sinemaya gitmek isteyen kadınları, onların sokaktaki varlığına yeni yeni alışmaya başlayan erkekler yalnız bırakmak istemiyordu. Üsküdar'da oturan Arap Hatice Hanım'la Beşiktaş'tan ona misafirliğe gelen kardeşi Edibe Hanım bir Pazar akşamı sinemaya gitmek için evlerinden çıkmışlar ama bunu başaramamışlardı. Üsküdar'daki Doğancılar Sineması'na gitmek için bindikleri arabada iki kadını yalnız gören Orhan ve Hasan isimli iki arkadaş da arabaya atlayıp hanımlara beraber gezmeyi teklif ederler. Arap Hatice Hanım, hayır cevabına rağmen tekliflerinde ısrara eden bu iki genç manavı "*sustalı çakıyla bir iki (...) cerh*" edecek ve film seyretmeye diye evden çıkan kız kardeşler Doğancılar Sineması yerine karakola gideceklerdir[10]. Bazı kadınlarınsa sinemaya giderken bir erkeğin eşliğine ihtiyaç duymaları başlarına olmayacak işler açıyordu. Unkapanı'ndaki Zincirli Han'da oturan 22 yaşındaki Acem Süleyman'la 35 yaşındaki "Girid"li Hayriye'nin ne imam ne de belediye ta-

Atatürk'e eşi Latife Hanım'ın köşkünün bahçesinde özel sinema gösterimi yapar, ancak buradaki şartlardan dolayı perdeye yansıyan görüntüler hiç de kaliteli değildir. Girişken bir müteşebbis olan Cemil Bey, perdedeki görüntülerin kalitesizliğinden dem vurarak Mustafa Kemal'i şehirdeki sinemasına davet eder. Daveti kabul olununca işlettiği salona doğru yola çıkar ve reklâm kokan bir niyetle "*yol üzerinden geçerken karakollara haber*" vererek gerekli önlemleri almalarını sağlar. Mustafa Kemal'in sinemaya geleceğini haber alanlar Paşa'nın muhtemel güzergâhı üzerindeki yolları doldurur. Böylece coşkulu bir kalabalığın arasından geçerek sinemaya gelen Atatürk içeri girince salondaki seyircilere bakıp sinema sahibine: "*Niçin aralarında kadın yok*?" diye sorar. Bunun üzerine Cemil Filmer kadınlara mahsus Salı günleri bir matineleri olduğunu söyleyince Mustafa Kemal, yaverine dışarı çıkıp kadınları içeri almasını söyler. "*Yaver gitti ve sinemanın içi tıka basa kadın doldu. Türkiye'de ilk olarak orada, Ankara Sineması'nda kadınlarla erkekler ve Atatürk bir arada film seyrettiler.*" (Filmer 1984: 126).

10 *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1924.

rafından onaylanan beş yıllık ilişkilerine Hayriye'nin sinema ısrarı son vermişti. Oldukça geç bir vakitte kahveyi kapatıp handaki odasına gelen Süleyman Hayriye'yi yabancı bir erkekle kapıda görünce, nereye gittiğini ısrarla soracak, yalan mı doğru mu olduğu pek de belli olmayan "s*inemaya*" cevabını alacaktı. Süleyman her ne kadar " (…) *yemek yemedim. Gel yiyelim beraber gideriz*" dese de diğeri "*ben sinemaya gidecek adam buldum*" diye ısrar edince Acem Süleyman, kıskançlıkla parlayan öfkesine yenik düşecek ve "*çılgınca sevmekte*" olduğu Hayriye'yi bıçakla yaralayacaktı[11].

Necmi Rıza, *Akbaba*, No 52, 12 Mart 1953.

Her ne kadar çeşitli engellerle karşılaşsalar da, sinemanın iki grup seyircisi vardı: Kadınlar ve tabii ki çocuklar. Çocuklar okulların tatil olduğu Cuma günlerinde sinemaları doldurur, bin bir türlü gürültünün içinde beyaz perdede oynayan gölgeleri seyrederlerdi. İstanbul'a ilk geldiği günlerde İstanbullular tarafından "canlı fotoğraf" diye Türkçeye çevrilen sinemayı tüketmek İstanbullu çocuklar için oldukça farklı bir deneyim olmalı ki, bu çocuklardan ileriki yıllarda eli kalem tutup da bizleri anılarından mahrum etmeyenler geçmişlerinin bu "büyülü fener"le aydınlanmış anlarını hep hatırlamışlardır.

Örneğin Cumhuriyet'in ilk Bursa Valisi Ahmet Hilmi Bey'in oğlu Adnan Ergeneli, teyzesinin Kalamış'taki evinde kaldığı sıralarda evdeki diğer çocuklarla beraber gezdirilirken sinemaya da götürülüyordu. "*Pek seyrek olmakla beraber bizi Kadıköy'deki "Apollon" Sineması'na*[12] *götürdükleri de olurdu*" (Ergeneli 1993: 60). Ne var ki bu sıralarda henüz beş yaşına gelmemiş olan Ergeneli seyrettiği filmlerden bir şeyler hatırlamaz. Ama babasının Çanakkale zaferi sevinciyle sinemaya gönderdiği Samet Ağaoğlu ile annesinin okula giden diğer çocuklardan ayrı kalıp kendisini ezik hissetmesin istediği Aziz Nesin sinemada gördüklerini unutmamışlardır. Samet Ağaoğlu o gün izlediği "Homongolos" isimli, yumurtadan bir insan yaratan bir bilim adamının hikâyesini hiç unutmayacaktır (Ağaoğlu 2003: 36). Babasının bu yeni icada muhalefetine rağmen, sinemaya hiç gitmeyen annesiyse Aziz Nesin'i

11 *Son Saat*, 26 Teşrinevvel 1927

12 Apollon Sineması 1915'te açılmıştı. Sonraki yıllarda önce Şark, sonra Hale ismini aldı ve 1960 yılında yıkıldı. (Gökmen 1991: 25).

her Cuma günü sinemaya gönderir. Cuma günleri okullar tatil olduğundan sinemalar çocuklarla doludur. Aziz Nesin o yıllar *Şarlo* diye anılan Charlie Chaplin'i, Şehzadebaşı'nda gittiği bu sinemalardan birinde tanıyacaktır. Ama herkesin güldüğü Şarlo'ya o, bir türlü gülemez hatta babasını doğrular biçimde sinemanın saçma sapan bir şey olduğunu düşünür. Gerçi onun için sinema deneyiminin film seyretmekten daha farklı bir anlamı vardı. Babası "*Cumhuriyet okulları*"na gitmesine izin vermediğinden, sinemada olmak okula giden yaşıtlarıyla beraber yapabildiği nadir şeylerden biridir (Nesin 1972: 214-215). Aziz Nesin'le yaşıt olmasa da sonraki yıllarda tiyatrocu olacak bir başka çocuğun aklında da ilk sinema yıldızlarından Şarlo kalacaktır. Mücap Ofluoğlu, yanında kaldığı babaannesiyle bir Kuşdili çayırına bir de sinemalara gider. Sinemadaki en büyük eğlencesi, perdedeki filmi seyretmek yerine, perdenin önündeki piyanistin yanında oturmaktır (Ofluoğlu 1985: 79). Bundan birkaç yıl sonra perdeye baktığında ise gördüklerinden ama en çok Şarlo'dan etkilenecek, Şarlo'nun filmlerine hem gülüp hem ağlayacaktır. Şarlo'nun dışında onu etkileyen bir de Zikoto vardı. "*Afacanlığa özenir, ama çevremdeki baskıdan kıpırdayamazdım. Yalnız Zikoto'yu izlediğim günler yüreklenir, Zikoto'ca tuhaflıklar yapmaya kalkardım*" (Ofluoğlu 1985: 81). Dönemin bütün çocukları yukarıdakiler kadar şanslı değildir. Örneğin "Nail Efendi" isimli bir mektep talebesi annesinden sinema parası alamadığı (haliyle istediği filmi de seyredememiştir) için intihara kalkışmıştır[13]. Bazı çocuklarsa içeri girecek paraları olmadığından girişte bekleyip içeri giren müşteriler perdeyi kaldırdıkça beyaz perdedeki filmden bir sahneyi yakalamaya çalışırlar (Çerkezyan 2007: 94).

Yine aynı tarihlerde bazı çocuklar gazetelere yazdıkları mektuplarda "devr-i alem" seyahatine çıkacaklarını söyleyip gazeteden bunu nasıl yapabileceklerine dair bir fikir istemektedir. Seyahatin ya zevk ya "ilmî tetkikat" için yapılacağını, bunun dışındakilerin "macera peşinde" koşmak olduğunu söyleyen cevapta bu macera sever çocuklara bir an önce okullarını bitirmelerini tavsiye edilmektedir[14]. Hayatını kazanmak isteyen bir başkası birdenbire kaybolarak ailesini telaşa düşürür. On yaşındaki Necdet kendisini "*hayatını kazanmaya*" mecbur hissettiğinden bir iş bulmaya karar vermiş, elli kuruş gündelikle "*bir yerde*" çalışmaya başladıysa da ertesi gün gündeliğin kırk kuruş olduğunu öğrenince eve dönmeye karar vermiştir. "*Orta halli bir ailenin*" çocuğu olan Necdet çalışmak zorunda değildir. "*Fakat bu çocuğun bu hareketi sergüzeşt romanlarına olan şedid meylinde aramak daha doğrudur*"[15]. Sinema da en az romanlar kadar çocuklar üzerinde etkili olmalıdır. "Macera"nın bir tutku, hayal haline gelmesinde "hayal şatoları"nın rolü yadsınamaz.

Kadınların sinema tutkusu özellikle dönemin edebiyatında daha öne çıkar. Öyle ki Refik Halit, "*Biraz İçtimaiyat*" başlıklı yazısında okurlara (daha

---

13 *Son Saat*, 6 Teşrinevvel 1927.

14 *Son Saat,* 1 Kanunisani 1928.

15 *Cumhuriyet*, 6 Eylül 1926.

çok erkeklere) evlilik hakkında tavsiyelerde bulunur: "*Sinema düşkünü bir kadından ise kaç*" (Karay 1939a: 36). Hatta daha ileri giderek bir karşılaştırma yapar: "*Ben eski zamanlarda hamam natırı ile evlenenleri bugün sinema meraklısı hanımla evlenenlere tercih ederim*" (Karay 1939a: 36). Eski hamamların çıplak insan vücuduna kayıtsız hale gelmiş hademeleri, Karay'a göre beyaz perdede gördüğü hayali bedenlere tutkun sinemasever hanımlara göre ehven-i şerdir.

Osman Şevki Uludağ, *Çocuklar, Gençler, Filmler*, 1943.

Sinema'ya karşı önyargı edebiyat eserlerinde de ortaya çıkar. Peyami Safa'nın Server Bedi imzasıyla yazdığı "*Dizlerine Kapansam*" isimli popüler romanında, kızı İzmirli bir tüccarın güzel sesli oğluyla kaçan Atıf Bey, başına gelenlerden sinemayı sorumlu tutar, gazetecilere "*Sinema denilen şeytani icadın kurbanı olan kızım bir gencin telkinâtına kapılarak bizi bırakıp gitti*" (Server Bedi 1937: 48) diye feryat eder. Ama Handan'la beraber kaçan Faruk da, kendisini Atıf Bey'e affettirmenin provasını yaparken aynı muhafazakârlıkla hareket eder: "*Gider, elini öperim. Allahın emri ile kızınızı alacağım, derim, sinema, spor, Beyoğlu züppelerinden olmadığımı anlatırım. Dinî ve millî an'anelerimize hürmetim olduğunu samimî surette söylerim*" (Server Bedi 1937: 55). Faruk'un kendisini anlatmak için olumsuzladığı spor, Cumhuriyet'in ideal modernleşme düşüncesinde gençlerin en önemli meşgalesidir. Sinemanın "*Beyoğlu züppeleriyle*" beraber anılması ise, ona olan ilginin bazı zamanlar ne şekilde eleştirildiğini, neyle eş tutulduğunu da gösterir.

Sait Faik "*Sarnıç*" isimli hikâyesinde, şehirden taşraya giden bir karıkocayı ele alır. Taşradaki yaşamdan da kendi halince güzellikler çıkarmaya çalışan adamın aksine karısı mutsuzdur. Mutsuzluğunun sebebini anne-baba özlemi olarak açıklar ama bilakis eksikliğini hissetmediğini söylediği şehir hayatının zevklerinden mahrum kalmaktan şikâyetçidir sanki: "*Ne açım, ne açığım, halime şükrederim. Ama kürklü mantom yokmuş. Baloya gitmezmişim. Haftada bir defacık sinemaya da gidemiyormuşum. Bunların ziyanı yok*"

(Abasıyanık 2006: 110). Bunları söyleyen kadın, anne babasını görmeye gittiği İstanbul'dan bir daha dönmeyecektir. Belki de "*haftada bir defacık*" gittiği sinemada "Deli Şevket"in karısıyla karşılaşmıştır.

"Deli Şevket" ise Fahri Celaleddin'in "*Son Kurdele*" isimli hikayesinin kahramanlarından biridir. Mütarekeden sonra teyzesinin kızıyla evlenen mülazım Şevket'in bir de üç yaşında oğlu vardır. Hikâyenin anlatıcı kahramanı bir binbaşıdır. Okur onu aralıklarla gören binbaşının anlattıklarından Şevket'in hayat hikâyesini öğrenir. Binbaşı, bugün Kütahya'ya bağlı Altıntaş ilçesinin kuzeydoğusundaki bir çatışmada yaralanır. Hastanede komutanını ziyaret eden Şevket ailesini "*buraya*" getirttiğini söyler. Aile, "*Perşembe günkü posta ile İstanbul'dan İnebolu'ya çıkacak*"dır. Binbaşı iyileşip hastaneden çıktığında yine karşılaştığı Şevket'in yüzünde "*keder*"li bir ifade görüp sebebini sorar. Şevket'in karısı on beş gün önce yazdığı mektupta "*bu hafta hareket ediyoruz*" demiş ama bu gün gönderdiği kartpostalda hareketi bir hafta daha ertelediğini yazmıştır. Şevket'in komutanına okuması için uzattığı kartpostalda şu satırlar vardır:

> "Benim cici kocacığım… Kuzum bana yalancı deme her şeyimiz, her şeyimiz hazır. Sandıklarımı hazırlattım. Sade vapura naklettirmek kalıyordu. Fakat Mavi Sıçan'ın[16] son serisini görmeden gitmek, ne yapayım, elimden gelmedi, sen benim kusuruma bakmazsın değil mi?... Gelecek haftaki posta ile muhakkak muhakkak hareket edeceğim!" (Celaleddin 1973: 120).

Fahri Celaleddin'in hikâyesi, Sait Faik'in hikayesinden çok daha öncesinde, Milli Mücadele yıllarında geçer. Doğal olarak, kurgu ya da gerçek sinema tutkunu bu iki kadının sinemada buluşması da zaman itibariyle imkânsızdır. Yine de dönemin edebiyatında sinema gündelik hayatın bir gerçeği olarak karşımıza çıkar. Ancak kadınların, genç kızların sinemaya düşkünlüğü bir vakıa haline gelmiştir. Mahmut Yesari'nin *Su Sinekleri* romanı neredeyse tamamen sadece genç kızların sinema tutkusunu ele alır. Anneannesi Ruhsar ve annesi Nebiye Hanım'la yaşayan Sabbek, evdekilerin mezun olduktan sonra öğretmen olmasını bekledikleri bir öğrencidir. Ne var ki Sabbek'in ev ahalisinin bilmediği bambaşka bir dünyası vardır. O ve arkadaşları, "*Nuran, Fatma, Ayfer, Dürdane, (...) on beşle on sekiz arasında*"ki bu genç kızların bir araya gelince yaptıkları tek şey, sinemada izledikleri filmleri konuşmak, sinema üzerine kimin daha bilgili olduğunu göstermek için oyunlar oynamak, bin bir zahmetle topladıkları, içinde sinema yıldızlarının resimlerinin bulunduğu albümlere bakıp, yine yıldız kartpostallarını öpüp koklamaktır (Yesari 1932: 15-30). Öyle ki güzellik anlayışları da sinema tarafında belirlenir. Herhangi bir erkek, onları, bir sinema yıldızına benzediği oranda heyecanlandırır. O gün annesiyle bindiği vapurda gördüğü bir genci: "*Valantinom*" diye adlandıran Nuran, önce "*hasta*", sonra "*kalbinden hasta*" olduğunu söyleyerek bunun sebebini de açıklar: "*Bugün Valantinom'u buldum... An-*

16 Hikâyede verilen dipnotta bunun "filmin ismi" olduğu söyleniyor.

nemle İstanbul'a inmiştim. Vapura bir genç girdi. Evvelâ gözlerime inanamadım. Kaş, göz, boybos hep o... Bakış, o bakış: eda, hal, o eda, o hal" (Yesari 1932: 31). Bir karikatür gibi duran bu genç kızın edebiyatta birçok benzeri, dönemi yaşayan yazarlarca yaratılmıştır. Bu anlatılarda kendisine, davranışlarına ve beğenilerine sinema yıldızlarını örnek alanlar sadece kadınlar değildir.

Fahri Celaleddin'in ilk kez 4 Teşrinisani 1921'de yayınlanan "*Pina Mikeneli"*[17] isimli hikayesi toplumda güzellik kriterinin bir sinema artistine benzemekle ölçülmesinin bir diğer örneğidir. Hikâye erkek kahramanın ağzından yazılmıştır. "*Onu ilk defa Kemal Hanımefendi'nin salonunda gördüm*" diye başlar erkek anlatmaya, Kemal hanımefendi birazdan salona İstanbul'un en güzel kadınının gireceğini söyler, ona göre Türkiye'de de sinema hayatı olsaydı bizim de "*ne Lida Borellilerimiz*[18], *ne Pinalerimiz*" olacaktı diyerek salona girecek misafirin reklâmını yapar: " *Şimdi Pinayı benim salonumda göreceksiniz. O kadar benzer ki… Aman yarabbi sanki Allah bütün insanları çifte yaratmış*". Bu reklâmın üzerine, salondakilerden Nazmi isimli biri, adı geçen aktristin oynadığı bir filme gönderme yaparak: "*Bakalım içimizde şahane kaplanın Jorju Pina Minekelli'nin sevgilisi kim olacak*"[19]. Öyküyü anlatan erkek bunun üzerine salondakilerin kendisini *Jorj'*a benzetmekte hemfikir olduğunu belirtir. Bu sırada güzelliğiyle bir yabancı aktriste benzeyen kadın salona girer, "*Jorj*"a benzetilen erkek Türk *Minakelli*'yi beğenmiştir. O da bu beğenisini yine bir Minekelli'nin canlandırdığı film karakterini hatırlayarak gösterir: "*Bize doğru ilerlediler, tıpkı kontes Natka'nın yürüyüşüyle, aman beni tutunuz, düşüyorum der gibi yürürken birden canlanıyor, biraz öne eğil-*

17 Pina Menichelli İtalyan yıldızların en garip ve tanınmışlarından birisidir. Hollywood tarafından vamp bir figür olarak çizilmiştir. 1916 tarihli *La Tiegre Reale* [Piero Fosco (Giovanni Pastrone)] filmi onun abartılı pozlarıyla dolu garip melodramdır. *(www.stanford.edu/~gdegroat/menichelli.htm)*

18 Lyda Borelli de dönemin ünlü aktrislerinden bir başkasıdır. İtalyancadaki "Borellismo" kelimesi ona dair hayranlığın sınırını gösterebilir. Filmleri beyaz perdedeyken, hayranı olan kızlar ona benzemek için çılgın diyetler yaparmış. *(www.stanford.edu/~gdegroat/borelli.htm)*

19 Bahsi geçen filmin kısa özeti şöyledir: Rus bir göçmen, Kontes Natka (Pina Menichelli), acılı hayat hikâyesini sevgilisi olan diplomat Giorgio La Ferlita'ya anlatmaktadır. Rusya'ya geri dönüşle Natka'nın geçmişine gidilir. Natka'nın delice kıskanç olan kocası Siberya'da Dolski isimli bir şehre sürgün edilmiştir. Dolski'ye ulaşmayı başaran Natka kocasının burada bir başka kadınla beraber olduğunu öğrenir. Suçluluk duygusuyla bu sadakatsiz âşık intihar etmeye kalkışır. Öykü tekrar "bugün"e döndüğünde ise Giorgio'yla yaşadıkları uzun bir ayrılıktan sonra Grand Hotel'de buluştuklarında, Natka'nın takınıtılı kocası tarafından neredeyse yakılarak öldürüleceklerdir. (*www.stanford.edu/~gdegroat/menichelli.htm)*
Cemil Filmer de anılarında aynı filmden bahseder. Filmer ve arkadaşları, Kadıköy Kuşdili'ndeki sinemalarında göstermek için "o yılların en büyük filmlerine" talip olurlar. "Biri Pina Minakelli'nin "Malikane-Kaplan" filmi. Bu film ile açılış yapmayı düşünüyorduk. Cleopatra gibi zengin mizansenleri olan bir film idi" (Filmer 1984: 102).

miş kollarını sağa sola sallayarak yengeçleniyordu" (F. Celal 1973: 82). Evin sahibesi Kemal Hanımefendi, Şehber Ziya'yı öykünün anlatıcısı olan Refik Bey'e takdim eder: "*Bakınız Şehper, Refik bey ne kadar Jorj'a benzer değil mi?*". Benzerlikler üzerinden kurulmuş bu tanışma her iki tarafı etkilemiş olmalı ki Refik, Şehber Ziya Hanım'a "*Darül'bedayi'den, siyasetten, aşktan, muharebeden, sinemadan bahisler*" açmaya imkân bulur. Ne var ki, Şehber Ziya Hanım, bu sohbeti birdenbire terk edecek, Refik de, o günden sonra içinde "*tuhaf bir sıkıntı*"yla hayatına devam edecektir. Ta ki, Şişli'de bir araba gezintisinde Şehber Ziya Hanım ile yeniden karşılaşana kadar.

> "Birdenbire açık bir otomobilin içinde benimkini görmeyeyim mi?.. Güzide'ye dikkatle bakarak bana hafifçe selam verdi; bir saniyede filmi hatırladım; Jorj da yanındaki kadını bırakarak kontesin arkasından gitmişti, derhal arabayı durdurdum, bastonumu sallayarak koştum" (F. Celal 1973: 84).

Jorj, kontes Natka'ya bu koşunun sonunda kavuşamayacak ama hikâyenin sonunda "*sinemaların o güzel tesadüflerinden birini beklemekten başka*" çaresinin olmadığını düşündüğü bir anda o tesadüf gerçekleşecek ve "cidden Pina Minekelli"ye benzediğini düşündüğü Şehber Ziya'nın gözyaşlarını "*dudaklarıyla*" kurutacaktır.

Sinema yıldızlarının isimlerinin birer lakap haline gelmesi, daha önce "kel", "şehla", gibi fiziki özelliklerin yerini alması da artık sık rastlanır durumlardan biridir. Ortaköylüler 1930'lu yılların sonunda vapur iskelesindeki memurlardan Hasan'ı şakaklarına kır düşmüş saçları, her zaman ütülü lacivert üniforması ve özel yaptırdığı kasketinden dolayı "*John Wayne Hasan*" diye çağırıyorlardı. Yine mahallenin güzel kızlarından, Petersburg doğumlu bir Rus Yahudisi'nin kızı olan Viktorya imitasyon kürkü, kırmızı çizmeleri ve güzelliğinden dolayı "*Rita Hayworth Viktorya*" idi (Küçümen 1993: 33, 67). Ortaköylüler Hasan ve Viktorya'ya oldukları kadar Wayne ve Haywort'a da aşinaydılar. Öte yandan güzellik anlayışı da yabancı bir film yıldızına benzemekle ölçülür hale gelmiştir. Hatta Peyami Safa'ya göre sadece güzeller değil bütün İstanbullular sinema yıldızlarına benziyordu. Yazarın Server Bedi müstearıyla yazdığı romanlardan birinde kahramanın evine hırsız giren sevgilisini, "*fakat, sonra şunu düşündüm ki bunlar sinemalardaki hırsızlara benziyorlar*" demesi üzerine şu sözlerle teselli ediyor: "*Bundan ne çıkar? Şimdi hırsızlarımıza varıncaya kadar, bütün kızlarımız, gençlerimiz, kadınlarımız hep sinemadaki insanlara benziyorlar* (Bedi, tarihsiz: 8). Gerçekten de bazı sinemaseverler kendilerini bir sinema yıldızına benzetmek için ellerinden geleni yapıyorlardı. Behzat Üsdiken'in anılarından karşımıza çıkan bir Rum kadın 1930'lu yılların Amerikalı film yıldızı Carmen Miranda'ya benzemek için fazlasıyla çabalamıştır:

> "(…)yüksek ve mantar topuklu ayakkabı (apartman topuk), kloş ve renkli etek, karpuz kollu şal desenli bluz giyer, kocaman tokalı bir kemer takar, başına da Carmen Miranda'nın, muz ve mey-

> velerinin yerine nefis bir hotoz sarar, ayrıca ağızdan büzgülü bir çanta taşırdı. Bu hatuna Beyoğlu'nda yaşayan bizler her gün değilse bile haftanın üç günü kesinlikle rastlardık. Hatun, yolda giderken etrafına bakmaz ve herkesin kendisiyle ilgilendiğini sanırdı" (Üsdiken 1999: 194).

Sinema perdesinde görülen filmlerin gündelik hayatın referansı haline gelmesi F. Celaleddin'in öyküsünde olduğu gibi sadece salonlardaki insanlara ait bir değişim değildir. Sokaktakiler de en az salondakiler kadar sinemayı izler ve sinemadan etkilenirler.

Sokaktakiler Sait Faik'in öykülerinden birinde karşımıza çıkar. Biri çımacı diğeri amelelik yapan iki bekâr arkadaşın hikâyesidir bu. Yazar öykünün başında tatil günlerinde, biri Galata'ya diğer Şehzadebaşı'na giden bu iki kafadarı Galata Köprüsü'nden denize baktırır. Köprünün altından dolu çuvallar taşıyan bir mavna geçer. Arkadaşlardan biri "*içine atlayıverseydim*" der, diğeri "*sinemadaki gibi, değil mi?*" diye sorar. Köprü'de buluştuktan sonra ya evlerine ya da bir sinemaya giden bu iki kafadarın beyaz perdeden öğrendikleri sadece yüksek bir yerden atlama hayalleri değildir:

> "Yüksek Kaldırım'da bir sinemanın ön sıralarında geçip otururlardı. Ne film gösterilirse gösterilsin onlar mütebessim ve memnundurlar. Eve gelince yine konuşmazlardı. Biri Galata'daki dostunu, sinemadaki herifin yaptığı gibi öpeceğini, öteki Şehzadebaşı'ndakinin avucunun içini karanlık sokaklarda koklayarak öpeceğini; içleri ezilerek, uykuları kaçarak düşünürlerdi" (Abasıyanık 1984: 130).

Dönemin erkekleri için sinemanın cinsellikle olan bağlantısı yadsınamaz. Aslında İstanbul'daki kanto, tiyatro, dans gibi gösteri sanatlarının gelişmesinde, bu tür gösterilerin yapıldığı yerlerin XIX. yüzyıl'ın sonundan itibaren şehirde çoğalmasında erkeklerin cinselliğe dair olan görsel zaafları önemli rol oynar. Sinema, bunu değiştirmez, hatta sunduğu olanaklarla geliştirir bile.

1920'lerin başında Milli Mücadele heyecanını yaşayan Ankara'da sinema çoğu taşra şehrinde olduğu gibi bir erkek eğlencesiydi. O zaman Ankara'ya gelen her yabancı gibi zar zor kiraladığı evde Amerikalı bir kadın gazeteciyi ağırlayan Zekeriya Sertel misafirini eğlendirmek için sinemaya götürür. Millet Meclisi'nin toplandığı ilk binanın karşısına düşen Millet Bahçesi'ndeki açık hava sinemasına giden çift en arkadaki boş sıralardan birine oturur. Ancak sinemada "*filmden daha iyi, seyredecek güzel bir kadın olduğunu*" fark eden seyirciler, ışıklar sönene kadar arkalarına dönüp kadın gazeteciyi seyretmişlerdi (Sertel 1977: 114-115). Ankaralı sinemasever erkekler tesadüf eseri orada olan bir kadın nedeniyle beyaz perdeye arkalarını dönüyorlardı ama İstanbullu sinema seyircisi için bu olağandı. Hatta erkeklerin bu zaafını çoktandır keşfetmiş olan tiyatro sahipleri işletmelerini sinemaya çevirdiklerinde de bu müşteri çeken figürü sahneden indirmediler. Şehzadebaşı'ndaki *Milli Sinema*, müşteri çekmek için bu tür yollara başvuran

işletmelerdendi. 1917 Bolşevik Devrimi'nin ardından Rusya'da yaşanan iç savaştan sonra İstanbul'a gelen ve kendileriyle beraber "kadın garson", "plaj", "mayo", "rus başı" ve "pansiyon hayatı"nı İstanbul'a getiren beyaz Ruslar, bütün bunlardan başka İstanbul sahnelerine de yeni bir eğlence kazandırdılar: Rus varyetesi. Milli Sinema'daki bu Rus varyetesini seyretmek için müthiş bir insan kalabalığını yarıp geçmek gerekiyordu. Diğer yandan Rusların sahnede yaptıkları dans değil çeşitli akrobasi hareketleriydi. İstanbulluların, özellikle erkeklerin bu akrobasi gösterisine olan abartılı ilgisinin nedeni sahnede bu akrobasi hareketlerini yapan dansözlerin giydiği "çıplakmış gibi gösteren" ten renkli fanilalardı. Öyle ki sinemada gösterilen film her defasında değişse de seyircileri sinemaya bağlayan ve muhtevası hiç değişmeyen bu varyete gösterisiydi. "*Daha açıkçası seyircilerin aradığı sanat değil çıplak kadın idi*" (Aksel 1977: 71-73). Belki sinema tiyatronun pabucunu dama atmış, yıllardır sahne sahne gezen dekorları depolara kaldırmıştı ama Rus varyeteleri tiyatro yıllarının sahnedeki muadilleri olan kantocuları İstanbullulara unutturamamışlardı. 1920'lerde antraktlarda sahneye çıkan dansözler şüphesiz karanlığa alışmış gözlerin ışıklara intibakını hızlandırıyorlardı. Romana, Valensiya gibi şarkılarla Çardaş ve Çarliston gibi danslar sinema salonlarında film arasında sahneye çıkan dansözler marifetiyle yayılıyordu. Toto Karaca da, uzun yıllar boyu sinema seyircisini içine daldığı hayal dünyasından alıp, anın zamanına götüren bir figür olarak sinema sahnelerinde dans ediyordu (Arpad 2001: 31). Sinemanın bu tür dansözlerden, varyete gösterilerinden ve elbette kadın bedeninden kurtulup özgürlüğünü ilan etmesi için 1930'lu yılları beklemesi gerekecekti.

Gerçi sinema dansöz, kanto gibi promosyonlardan arınsa da cinsellikten arınamayacaktı. 1937-1938 yıllarında bile sinemalarda, filmdeki artistler öpüşürken "o dönemin gençleri", *"Eyi Muz!."* diye bağırarak belli ki işi komikliğe vurarak utançlarını ya da etkilendiklerini saklamaya çalışıyorlardı (A. Yesari 1987: 37). Oysa, Peyami Safa'nın roman kahramanları İstanbul'un işgal altında olduğu yıllarda gittikleri bir Beyoğlu sinemasında öpüştüklerinde arkalarındaki ihtiyar seyirci çığırtkan bir manav gibi bağırmak yerine gençlikle ilgili Fransızca bir şiir okumayı tercih eder (P. Safa 1966: 64-65). Biri anılardan diğeri romanlardan çıkan bu iki anın gerçekliğini değerlendirmek zordur, ikisi de yaşanmış olabilir. İkincisinden çok daha yakın yakınlaşmaların sinemalarda görüldüğü de olmuştur.

Sinemalar, yakalanma tehlikesinden dolayı mahalle aralarına saklanmış evlerde, hatta geceleyin Haliç üzerindeki kayıklarda gerçekleşen kaçamakları alıp şehrin içine getirmişti. Sinema salonları, karanlığı, seyircilerin dikkatini sürekli kendisine çeken beyaz perdesiyle İstanbullu âşıkların perdedeki aşk hikâyelerini gerçek hayata taşımalarına yardım ediyordu. Özellikle bir zamanlar sinemada kalabalığa karışmak istemeyen seçkin izleyiciler için yapılmış localar vardı. Şehrin seçkin zümrelerine localarda yer ayırarak onların iltifatını kazanan sinema işletmecileri (Duhani 1984: 96) aynı daveti

1930'lu yıllardı yapamazlardı. Locaların işlevi değişmemişti. Yine kalabalığa karışmak istemeyen seyircileri ağırlıyorlardı. Ama bunlar halktan uzak olmak isteyen ekâbir değil yalnız kalmak isteyen çiftlerdi. Salon seyircisi, çoğunlukla çift olan loca seyircisinin farkına varmaz, locaların bu meçhul sinemasever müdavimleri ışıklar yandığında kimseye görünmeden hızla sinemayı terk ederlerdi. Bazı loca seyircileri gözleri perdeye dönük olmadığından filmin ne zaman biteceğini ve ışıkların ne zaman yanacağını bilmiyorlardı. Bu da ışıklar yanınca acele etmelerine ve çoğu kez bu aceleden dolayı olmadık eşyalarını burada unutmalarına neden oluyordu (Evren 1998: 140-141). Kadıköy'deki Süreyya sineması localarının bu tür kullanıma uygun olmasıyla ünlüydü. Dönemin gazeteleri de sinema localarında unutulan giysilerin listesini yayınlayarak bu kısmın utangaç müdavimleriyle dalgasını geçiyordu (Evren 1998: 108). 1940'lı yıllarda ise hem Beyoğlu sinemalarının hem de sinema localarının bazıları asıl işlevlerinden daha da uzaklaşacaktı. İstiklal Caddesi üzerinde tanıştıkları kızları Saray Sineması'na götüren Sabahattin Kudret Aksal ve Salah Birsel gibi genç edebiyatçılar ile İstiklal Caddesi'nde çalışan "profesyonel" kadınlar da müşterilerini localarda ağırlıyorlardı (Arkan 1988: 64). Bir zamanlar Direklerarası'nda sahneye çıkan bir kantocunun çıplak kollarını görmek uğruna onlarca şarkı dinleyen İstanbullu erkekler için kırk yılda yaşananlar birbirinden çok farklı görünmektedir. Her İstanbullu erkek, salondan locaya çıkmasa da şüphesiz sinema önce sahnede, sonra perdede, sonra salonda onu "kadın"la yakınlaştırmıştır.

III. Beyaz Perdenin Gölgesi Hayata Düşer: Sinemanın Muhtemel Etkileri

Sinema başlangıçta sirk, fuar, tiyatro veya varyeteler için toplanmış seyircilerin kalabalığından yararlandı. Örneğin Polonya'da aslan kadın, sakallı kız, ayaksız bir Hintli kahin ve vahşi hayvanlarla hayrete düşen sirk ziyaretçileri beyaz perdeye yansıyan "*Delhi'de Taç Giyme Töreni*", "*Sen Boyunca Paris Gezisi*", "*Danimarka Adalarının Panoraması*", "*Japonya'da Kiraz Çiçeği Festivali*" ve "*İskoçya'da Hasat*" gibi filmlerle dünyanın diğer ülkeleriyle tanışıyorlardı (Hendrykowska 1992: 116). İstanbul'da da Şehzadebaşı'ndaki tiyatrolarda dans, varyete ve diğer gösterileri izleyenler kah *Çar'ın Paris'e Varışı*, *Seine Nehrindeki Gemiler*, *Deniz Banyosu* gibi dünyanın diğer köşelerinden görüntülerle başka alemlere gidiyor kah *Büyük Ada'da Yelken Yarışları*, *Kağıthane'de Bir Cuma Günü* gibi filmlerle içinde yaşadıkları İstanbul'a bir de perdeden bakıyorlardı (Scognamillo 1991: 12-15). Cumhuriyet'ten sonra bile sinema tek başına bir eğlence biçimi olamadı, öyle ki Beyoğlu sinemalarında "*kesinlikle filmden [önce] bir komedyen çıkar veya başka bir gösteri yapılırdı*" (Üsdiken 1999: 173). Bu fragmanlar halindeki ilk filmlerle sinemanın erken dönem müdavimleri başka ülkeler hakkında bir fikir edinebildiler. 1910'lardan sonra hayata dair uzun hikayeler anlatana kadar sinema salonda bulunan izleyici üzerinde adeta gittikçe kalabalıklaşan modern şehirle-

rin George Simmel'in şehirli bireyinin üzerinde yarattığı bir etkiyi yarattı. Sinema koltuğunda oturan birisi için beyaz perdede arka arkaya yansıyan filmlerle kısa bir zaman diliminde bir çobanın arkasından onlarca sığırı gütmek de fabrika çıkışında kapılardan dışarı dökülen yüzlerce işçinin arasına karışmakta mümkündü. Sinemada, salondakileri endişeye sevk eden bir haber rulosundan hemen sonra seyirciler birbirini kovalayan iki kafadarın koşarken başına gelenlere kahkahalarla gülebiliyorlardı. Sinemada geçen zaman, görüntülerle birlikte birbirinden farklı duyguları ortaya çıkaran görüntülerin belirlediği kısa parçalara bölünmüştü. Böylelikle Simmel'in büyük şehrin sokaklarında karşılaştığı bir çok uyarıcının çoğuna beynini kapatarak hayatta kalabilen şehirli bıkkın bireyi (Simmel 2004: 91) artık sadece sokaklarda değil sinema salonlarında da yetişiyordu bir bakıma. Büyük şehirde uyarıcıların bombardımanına uğrayan şehirli bireyle küçük şehirlerin hatta kasabaların sinema seyircisi arasındaki tek fark birincisinin bu tecrübeye zorunlu ikincisininse gönüllü olmasıydı.

Ancak locada ya da "birinci" tabir edilen en öndeki sıralarda, Ortaköy'de ya da Beyoğlu'nda sinemanın insanları etkileme biçimi birbirinden pek farklı değildi. İlk sinema gösterimlerinin izleyiciler üzerinde yarattığı ilk etkiler perdedeki görüntülerin yanılsamasından kaynaklandı. I. Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda İstanbul'u ziyaret eden Şeyh Sunusi için verilen akşam yemeğini bir sinema gösterisi izleyecekti. "*Bir sahnede lokomotif hızla yürüyünce şeyh kendi üzerine geliyor sanarak ayaklandı, gerimizde perde arkasında saraylı kadınlar, sultanlar vardı. Gülüşmeye başladılar*"[20] (Filmer 1984: 90). Buna benzer perdedeki hayvandan ya da bir patlamadan korkan seyircilere dair abartılı hikâyeler her yerde vardı. Ancak bütün seyirciler tek duygu olarak korkuyu yaşamıyorlardı. İlk kez sinema izlediğinde Sermet Muhtar yorulmuştu. "*Paydos olunca kulaklarımızda uğultu, kafalarımız kazan, gözlerimiz şiş. Cadde-i Kebir (İstiklal Caddesi) boyunu zor bulmuştuk*" (Alus 2001: 57). XX. yüzyılın hızına hafızasıyla direnen bir başka yazar Refik Halid, Fevziye Kıraathanesi'ndeki ilk gösterimin izleyenler üzerindeki fizyolojik etkisini her zamanki abartılı üslubuyla anlatır:

> "Kapıdan çıkanlarda da o sallantı ve titreyiş sirayet etmişti. Hepimiz gözlerimizi kırpıştırarak tin tin, salına sarsıla bir acayip tarzda yürüyorduk. Yürüyüşümüze caddede bekleyen arabacılarla içeriye giremeyen parasız meraklılar hayretle bakıyorlardı. Düşününüz o zamanki ağır ağır, salına salına, vakarlı ve temkinli İstanbul efendisinin yürüyüşünü, bir de bu Frenk çırpınışını!..." (Karay 1939: 85).

Ancak sinema seyircilerinin perdedeki aksiyonun teknolojik kapasi-

---

20 Aslında Cemil Filmer'in anlattığı bu anı ya da hikaye hemen hemen dünyanın bütün ülkelerinde ilk kez sinema deneyimi yaşayan çoğu insana atfedilecek kadar klişeleşmiş bir örnektir. Gerçekle mit arasındaki an üzerine yazılmış ayrıntılı bir çalışma için bknz: Bottomore1999: 178-216.

tesine bağlı olan bu etkilenmelerinden ziyade ileriki yıllarda sinemada seyredilen filmlerin seyirciler üzerindeki etkisi daha önemlidir. İstanbullular beyaz perdede gördüklerinden etkilenerek filmdekiler gibi yürümeye, sigara tutmaya çalışırken zamanla belli sinema "artist"leri gibi konuşmaya, onlar gibi düşünmeye, onlar gibi aşık olmaya başlayacaktır.

Son Saat gazetesinin okur köşesinde Ankara'dan yazan Mustafa Bey "*Şimdiye kadar kaç defa sinemaya gittiysem, ya aşk, ya intihar veya cinayet levhaları seyrettim. Acaba sinemacılarımızı biraz ahlaki ve fenni filmler getirtseler aynı rağbeti göremezler mi?*" diye soruyordu[21]. Söz konusu şikâyet mektubu, okurlara ayrılmış bu sütunu doldurmaya çalışan bir gazeteci tarafından yazılmış olsa bile dönem filmlerinin genel konusu hakkında bir fikir verir. Peki, aşk, intihar ve cinayet yerine ahlaki ve fenni filmler yani Batı'nın ahlakı yerine fenni bilgisinin ithal edilmesini isteyen klasik modernleştirici düşünceden pek farkı olmayan bu okur isteğinin gerçek hayattaki karşılığı neydi?

Sinemanın cemiyet ahlakını bozduğu, gençleri olumsuz yönde etkilediği dönemin yazarlarınca da paylaşılan bir görüştü. 1920'lerin popüler dergilerinden *Resimli Ay*'da çıkan bir yazıda, yazar sinemanın gençler üzerine yaptığı etkiyi olumsuzlayan "*içtimai bir teşkilat*" başkanına karşı bu yeni sanatı savunurken, iki karşıt görüşü de seslendirir. İsmi verilmeyen teşkilat başkanının meçhul bir topluluğa yaptığı konuşmasında "(…) *Onların fena tesiri yüzünden her sene yüzlerce genç kız ve erkeklerimizi kaybediyoruz. Eğer her istediğimizi yapabilmek kudretine malik olsaydım ilk yapacağım şey bütün sinema binalarını yıkmak olacaktı*" dediğini kaydeder (Anonim 1930: 8). İsmi ve kimliği meçhul bu sinema karşıtına cevap veren yazar, teşkilat başkanından ısrarla sinemanın seyirciyi kötü bir olaya sevk ettiği somut bir örnek vermesini ister. Karşısındakini sessiz kalması üzerine kendi fikirleriyle yazıyı bitirir. Ona göre toplumdaki menfi örneklerin sorumlusu sinema olamaz. Bu kötü örneklerin neler olabileceği sonraki ifadelerinden açığa çıkar. Meçhul yazar sinemanın, kadın ve erkekler üzerindeki olası etkisinin abartıldığını düşünür. Doğal cinsel dürtülerin her insanda bulunduğunu, bunun bazılarında daha güçlü ve bazılarında daha zayıf olduğunu "*Ruhiyatçılar bize böyle söylüyor*" diye destekledikten sonra sinemanın seyircinin kişiliğinde olmayan bir tavra onu yönlendirecek kadar değil, onda zaten var olanı harekete geçirebilecek kadar etkili olduğunu belirtir:

> "Bu hissi içinde yaşayan bir kız, bir kadın yahut bir erkek sinemada onun tamir edildiğini görse de düşünür görmese de… Ve onun kendi düşündüğü, hayalini yarattığı şeyler, şimdiye kadar sinemada görülenlerden daha kuvvetli ve daha şedittir. Eğer bir seyirci seyrettiği filmde kendi hareketlerine uygun şeyler görürse o film ona tesir eder; fakat eğer gördüğü şeyler kendi hareketlerine yabancı şeyler ise, filimin o seyirci üstünde bir tesiri olmaz" (Anonim 1930: 9).

21 *Son Saat*, 26 Teşrinevvel 1927.

Sinemanın evrensel karakteri, sadece onun tutkunları üzerindeki etkisinde değil, sinemayı ve onu sevenlerin tutkusunu gözlemleyenlerin düşüncelerinde de gözlemlenebilir. Öyle ki sinema kuramcısı Siegfried Kracuer de Berlin'de 1920'lerin ikinci yarısında yeni yapılan "film sarayları" ve bunların gönüllü cariyesi olan sekreter kızlar üzerine yazdığı yazıda *Resimli Ay*'ın sinema müdafaasındaki retoriği tersinden okur sanki. Ona göre hayatın kendi başına yapamayacağı hiçbir saçmalık başkaları tarafından üretilemez. Genç kızlar beyaz perdede gördüklerine göre kendisini şekillendirdiği için duygusal filmler, hayatla örtüşür. Ancak bu modeller gerçek hayattaki en ikiyüzlü örnekler arasından seçilmiştir (Kracauer 1995: 292). Şüphesiz gazeteci Burhan Felek "*Şehirlinin karakteri için -ister istemez- sinema, bir zoraki çeşme oldu. Hepimiz bu karakterlerimize bu çeşmeden az çok su katıyoruz*" derken sinemanın aynı özelliğine işaret eder. Dahası sinemanın bu etkisi Felek'e göre o kadar ileridir ki İstanbulluların şapka giyişlerinden elma yeme şekillerine kadar her tavırlarına "*biraz sinema karışmıştır*". Sinema seyircisi hangi artisti seviyorsa onun kravat bağlayışından sakız çiğnemesine kadar birçok özelliğini taklit eder[22].

Refik Halid ise sinemaya daha da mesafelidir. O bu yeni sanatın insanlar üzerinde sadece şekle ait etkiler bıraktığını düşünmez. Sinema ona göre bir "*dert*" olmaktan ziyade ahlakî bir sorun olarak ele alınmalıdır. İstanbul'un her mahallesine dağılmış, "*geceli gündüzlü*" dolup boşalan sinemalar çocuklara *"serserilik"*, kadınlara "*sefihlik*", erkeklere "*havaîlik dersi*" vermektedir (Karay 1940: 148). Ebeveynlerin evlerinde yumurtlayan bir hayvanın bu "*keyfiyetini*" açıklayamadığı çocuklar "*sinemada yarı çıplak kadınların yarı çıplak erkeklerle oynaştığı*" sahneleri izlemektedir (Karay 1940: 148). Refik Halid, bundan sonraki satırlarda sadece sinema tutkunu İstanbulluların değil adeta modernleşmiş insanın tanımını yapar:

> "Sinema müşterileri hayatın alâyişsiz, vak'asız süzülüp gitmesini beğenmiyorlar; macera merakı kalblerini kemiriyor; perdedeki hikâyelere benzemiyen hakiki hayatın sade güzelliği onlara az geliyor, tad vermiyor, zevcede şeytanî bir cazibe, hafif meşrebane bir eda olmazsa; kadın kıvrıla kıvrıla gezinmeği, süzüle süzüle konuşmağı, bayıla bayıla sarılmayı beceremiyorsa erkek memnun olamıyor, evine ısınamıyor (…) Kadınlarsa erkeklerden, romantik bir filmin kahramanının rolünü bekliyorlar. Bunlar olmayınca da birçok mesele çıkıyor" (Karay 1940: 148).

İstanbul'dan değil Berlin'den yazan Kracauer'e göre sinemanın müzmin seyircisi doğal dünyadan kopmuş, sinema karanlığında nesneler dünyasının yeniden birleşmesini arayan kişidir. O, yaşamı kaçırmıştır. Sinemaya tutkun olmasının nedeni beyaz perdenin ona verdiği yanılsama duygusudur. Hayatın dolgunluğuna eriştiği gösterilen kahramanlar üzerinden aynı hissi yaşar (Hake 1987: 158). Daha 1914 yılında sinema seyircisinin cinsi ve sınıf profi-

22 "Sinema ve Karakter", *Tan* 25 Birinci Teşrin 1935.

lini çıkartmak için bir anket hazırlayan Altenloh ise ani isteklerle hareketlenen insanları sürükler. Bunlar çocuklar, ergenler, sayıları gittikçe artan ofis işçileriyle her yaş ve her sınıftan kadınlardır. Ancak bu erken araştırmaya göre işçi kadınlar sinemaya hayatın gerçeklerinden kaçmak diğerleriyse sıkıntılarından kurtulmak için giderler (Hake 1987: 161).

Sinemanın evrenselliğini göstermesi bakımından İstanbul'da olduğu gibi Almanya'da da bu sanatın müptelaları benzerdir. Özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra kadınlar Almanya'da kendilerini çevreleyen her türlü baskıdan biraz da tüketim üzerinden bağımsızlaşırlar. Bu yıllarda kadınlar gerçekten kamusal alanda dikkate değer bir görünürlük kazanırlar ve sinema, bu ekonomik ve sosyal ortaya çıkışın en önemli yeri haline gelir (Hansen 1986: 10). Aynı sürecin İstanbul'da da, kadınlar için 1908'den sonra gelen kısmî özgürlük havasını takip eden savaş yıllarında yaşanmış olması bir başka ortak noktadır.

Erken sinemanın sosyolojik analizini yapan Altenloh bu yeni icadın ve onun tutkunu müşterisinin yoğunlaşma ve tefekkür gibi burjuva ideallerinin artık geçerli olmadığı bir zamanda ortaya çıktığını iddia etmektedir (Hake 1987: 161). Kracuer, Altenloh'dan çok değil on yıl sonra benzeri bir saptamayı daha saldırgan bir şekilde yapar. Berlin'de yukarıda bahsi geçen yeni "film saraylarının" müşterileri varoşlardaki sinema salonlarının seyircilerine göre oldukça farklıdır. Bunlar ne o mahallelerde yaşayan işçi sınıfının içine girebilmişler ne de burjuva sınıfına mensup olmayı başarabilmişlerdir. Bu yüzden duyguları çökmüş ve temellerini kaybetmiş bu yeni topluluk için sinema adeta bir sığınaktır. Yüzlerini herhangi bir teoriye çeviremeyen bu amaçsız ve sorusuz kitle projektörle aydınlatılan bir karanlığa sığınmaktadır (Hake 1987: 156). Altenloh'un soru sorduğu sinema seyircisinin zamanıyla Kracauer'in saldırdıkları arasında zaman farkı yoktur.

Aynı tarihlerde sinema düşkünü olan İstanbullular ele alındığında pekâlâ yukarıdakine benzer bir manzara gözlemlenebilir. Her ne kadar Berlin'deki kadar topluluğun değerlerini altüst edecek derecede güçlü olmasa da savaşlar nedeniyle toplumsal bir değişim yaşanmış, üstelik bunları bir de rejim değişikliği izlemiştir. Yıllardır payitaht sakini olma imtiyazıyla gururlanan İstanbullular şehrin bu sıfatını kaybetmesi bir yana yeni rejimin hatlarını belirleyen mücadelenin içinde olmamanın burukluğunu yaşarlar. Ama bütün bunlar dışında, XIX. yüzyıl boyunca içinde bulundukları ağır değişim, Cumhuriyet ve onun devrimleriyle hızlanmış, bir zamanlar hayatlarını belirleyen değerler oldukça zayıflamıştır. Bu yüzden onlar da, bir bakıma Berlin'in ne proleter ne burjuva olan yeni sakinleri gibi sürekli iki dünya arasında kalmış, "araf" mahkûmu gibidirler. Sinema, bütün bu manzara içinde, İstanbul ve İstanbullular için bir zaman geçirme işlevinin ötesine geçen bir işlev ve role sahip olabilir.

Sinemanın ilk dönemleri boyunca popüler ya da değil Türk edebiyatına yansıma biçimi de gösteriyor ki sinemanın etkiye en açık müdavimleri ka-

dınlardır. Mahmut Yesari'nin sinema tutkunu roman kahramanı Nuran'ın vapurda gördüğü erkeği dönemin ünlü sinema kahramanı "Valentino"ya benzediği için beğenmesi ya da tersinden söylersek beğendiği ve bu beğenisini değerli kılmak için onu ünlü film yıldızına benzetmesi, sinemanın dönem kadını veya genç kızı üzerinde nasıl bir etki yarattığını açıklar. Beyaz perdede ilk göründüğü film olan *Mahşerin Dört Atlısı*'nın 1921 yılındaki gösteriminden erken ölümü olan 1926'ya kadar on dört filmde yer almış olan Rudolph Valentino, filmlerinin gösterildiği ülkelerde kendisine binlerce kadın hayran edinmesi bakımından sessiz sinema döneminin bir fenomenidir. Onu rakipsiz bir kadın kahramanı haline getiren ise filmlerde seçtiği kadın yıldızların ve elbette o kadınlar üzerinden beyaz perde aracılığıyla kendisini dünyanın farklı yerlerindeki sinema koltuklarında izleyen kadınların gözlerini hedef alan bakışlardır. Ancak Valentino'nun gözleri, sinema karanlığında ona büyülenmiş bir biçimde bakan kadınların gerçek hayatta maruz kaldıkları mütecaviz erkek bakışının tersine edilgendir. Onun bakışındaki güç aslında gözlerindeki ifadenin zayıflığından kaynaklanır. Valentino'nun kadınlar nezdinde hayranlık yaratan gözleri herhangi bir filmde ne zaman bir hedefin üzerine perçinlense, gözdağı vermekten çok donmuş bir hal alır hatta bir yılanın gözlerinden çok bir tavşanınkini andırırlar (Hansen 1986: 15). Bu tür kahramanın kadın izleyici üzerinde ne tür bir etki bıraktığını Mahmut Yesari'nin satırlarında görmek mümkün:

> "Valantino'mu bugün buldum… Annemle İstanbul'a inmiştim. Vapura bir genç girdi. Evvelâ gözlerime inanamadım. Kaş, göz, boy pos hep o… Bakış, o bakış: eda, hal, o eda, o hal. Çıldırıyordum… Annemle beraber olmasam, onu takip edecektim, belki de konuşacaktım, her çılgınlığı göze almıştım." (Yesari 1932: 31).

Şüphesiz roman kahramanı Nuran'ın gerçekleştirmese de cüretkâr planı, o an orada gördüğü genç erkeğin böylesine bir ilgiye açık olmasından değil beyaz perdedeki Valentino figürünün genç kız üzerindeki etkisinden kaynaklanıyor olmalıdır. Bu tür vapur karşılaşmalarında bazı gençlerin ne tür bir yol izlediklerine bundan önceki bölümlerde Aziz Nesin'in anıları sayesinde değinilmişti. Yazar, Kuleli Askeri Lisesi'nde öğrenciyken tramvayda gördüğü bir kız öğrenciyi takip edecek, sonrasında da vapurda gördüğünde bir mektupla ilgisini açıklayacak ve kızın olumsuz cevabını yine bir mektupla öğrenecekti. Muhtemeldir ki, yukarıdaki romanda geçen, kurgu olsa bile gerçekleşmemiş olan yukarıdaki sahneden çok anılarda geçen ikincisi daha rastlanır bir durumdur. Şüphesiz, Kracauer'in sinema için söylediği "sosyalleşmenin kaybedilmiş hayaller haznesi" benzetmesi (Hake 1987: 158), İstanbul'da geçen bir Türk romanında, bir genç kızın vapurda çapkınlık yapma tasarısının bir düşünce olarak kalmasıyla doğrulanır. Berlin ve İstanbul, gerçekle kurgu arasındaki bu parelikler sadece Valentino'nun bakışlarının etkisiyle de sınırlı değildir.

Rudolph Valentino 1926'da intihar ettiğinde, dünyanın farklı şehirlerindeki bazı hayranları da onu taklit ettiler. Aslında taklit edilen sadece film

yıldızlarının yaşamla ilgili kararları değildi. Yukarıda da bahsedildiği gibi herhangi bir film yıldızına benzemenin bir prestij haline gelmesi seyirciyi "taklit etme"ye sevk eden nedenlerden biriydi. Sait Faik'in, hafta sonu göreceği dostunu tam da sinemada gördüğü gibi öpmeyi hayal eden öykü kahramanının hissettikleri sadece bir edebiyat kahramanına ait hisler olmamalıdır. Sonuçta, İstanbul-Beyoğlu, Doğu-Batı, Osmanlı-Cumhuriyet, eski-yeni, Anadolu-Avrupa gibi birçok ikiliğin ortasındaki bir şehrin sakinleri olarak İstanbullular daima diğerini görüp taklit etme eğiliminde olsalar da "eski"nin yani "asıl"ın hâlâ orada duruyor olması yüzünden modernliğe attıkları her adımda bir vicdan muhasebesine mecbur oluyorlardı. Sinema tam da burada, karşısında çıkmaz sokaklarda cumbalı evler, mütemadiyen geçmiş güzel günleri hatırlayan ve hatırlatan aile büyükleri yani kendisini tartışılır kılacak herhangi bir rakibi bulunmayan yeni bir hayat sunması yüzünden önemlidir. Sinemanın içinde, beyaz perdeye bakan gözlerin deneyimi, bambaşka bir coğrafyada bambaşka hayatların tecrübeleri üzerinden bir yanılsamanın içine düşer. En azından kelimenin her anlamıyla iki dünya arasında kalmış İstanbullu için sinemada "araf" yoktur. En azından ışıklar yanıncaya kadar.

Ancak bu yanılsama üzerinden kişinin kendine tayin ettiği yer bir yandan da oldukça kaygandır. Berlin sinemalarında, sahneden gözlerini ayıramayan sekreter kızlarla, İstanbul'da salonu terk eden sinema müptelalarının dışarıda karşılaştıkları dünyanın birbirinden farklılığı en sonunda bu evrensel tecrübeyi farklı kılar. Sinemanın Refik Halid'i bunca korkutması, sürekli kılık değiştiren bir şeytan gibi tanımlanması biraz da bu yüzdendir. Yine Burhan Felek, "*piyesler ve kitaplar sinema kadar tesir yapmıyor. Çünki göz "iç"imizin en kestirme yoludur*"[23] derken, sinemanın neden bir tehlike gibi algılandığının da ipucunu veriyor.

1910'larla birlikte uzun insan öyküleri anlatmaya başlayan sinemada "aşk" özellikle bu yıllarda gelişen İtalyan ve İskandinav örnekleri üzerinden seyirciye sunulur. Bir yanda İtalyan sinemasının lüks ve sefahat için yaşayan "isterik divatları"nın tutkulu barok romantizmi diğer yanda felaket ve ölümden başka çıkış yolu bulamayan kuzey ülkelerinin soğuk ve gönüllü tutkunluğu (Onaran 1974: 72), seyirciye uç örnekler sunar. Yine aynı yıllarda gelişen Amerikan sinemasında da benzeri konuları ele alan örneklerle karşılaşır. 1908'den 1913 yılına kadar çektiği 350 filmle Amerikan sinemanın en verimli yönetmenlerinden David Ward Griffith'in birkaç başarısız büyük yapımdan sonra yöneldiği küçük hikâyelerde kahramanlar Türk edebiyatının müntehirlerini andıracak kadar melankoliktir. 1919 tarihli "*Kırılmış Çiçekler"* [(Broken Blossoms) 1919, David Ward Griffith (Lillian Gish'le birlikte)] ve 1920 tarihli "*Buzlarda Can Çekişme"* [(Way Down East) 1920, David Ward Griffith] isimli filmlerin kadın kahramanlarından biri babasından dayak yer, diğeri yeni geldiği şehirde uyanık bir erkek tarafından iğfal edilir. İlki babasının hıncından bir Çinliye âşık olduğunu sandığında diğeri istemeden gebe kaldığı

23 "Sinema ve Karakter", *Tan*, 25 Ekim 1935.

bebeğini kaybedip yeniden âşık olduğunda kötü kaderlerinden kurtulduklarını zannederler. Ama eski boksör baba ve dedikoducu bir kız kurusu sonu mutluluğa varacak bu hikayeleri cinayete ya da intihara sürükler (Onaran 1974: 128-9). İntihar, sadece sinemanın ele aldığı bu farklı coğrafyalarda âşıklara özgü bir çözüm gibi durmaz. Özellikle 1920'lerden başlayarak, İstanbul'da artan intihar vakalarının en önemli nedenlerinden biri de aşktır. Bu yüzden en az edebiyat kadar insanlar ve onların sevme biçimleri üzerinde etkili olan sinemanın da söz konusu müntehirlere rehber olduğu söylenebilir.

İstanbul'da Cumhuriyet'in ilk yıllarında artan intihar vakaları gazetelerin önemli konuları arasındadır. Hatta gazeteler bu haberlere "s*ık sık vukua gelen intihar hadiselerinin son günlerdeki azalmasından duyduğumuz memnuniyeti ifade edecek kadar vakit geçmeden bu sabah yeni bir vakadan haberdar olduk*"[24] gibi uzun özürlerle başlar. Hatta muhtemel ki müntehire dair okurlardan gelen ısrarlı bir soruya gazetenin verdiği şu cevap gazetecilerin de bu tarz haberlerin okur üzerinde yarattığı etkinin farkında olduklarının göstergesidir: "*Müsaade ederseniz idare-i zaafa müptela bulunan birinin ismini beş bin kere ilan etmeyelim. Fakat bu zatı men eden arkadaşlarını tebriki vazife biliriz*"[25]. Neredeyse gün yoktur ki İstanbul'un herhangi mahallesinde birileri intihara teşebbüs etmesin. 30 Mayıs 1931 tarihinde 1881 tarihli Basın Kanunu'yla da en büyük mülkî amirden izin almaksızın gazetelerin intihar haberi vermesi yasaklanmıştır (Erginbaş 2003: 24).

Bu yeni vakıa gazeteciler kadar bilim adamlarının da ilgisini çekmiştir. Darülfunun'da, Ziya Gökalp'in halefi Necmeddin Sadık'ın istifasından sonra Sosyoloji kürsüsünde eğitim veren iki isimden biri olan Fransız sosyolog Max Bonnafaus (Berkes 1936: 245), şehirde bulunduğu yıllar içinde İstanbul'da giderek çoğalan intiharlarla ilgili bir çalışma yapar. Bonnafaus 1916-1926 yılları arasındaki intihar istatistiklerini incelediğinde ilginç sonuçlarla karşılaşacaktır. *"Eski İstanbullular*"dan, "*harbi umumiden evvel intiharın hemen hemen İstanbul'da gayr-î malum olduğunu*" duyan Bonnafous (1927: 18), 1914 yılından önce çıkmış gazetelerin de eski İstanbulluları doğruladığı fikrindedir. Kendi araştırmasının sonuçlarına göreyse bu yıldan itibaren başlayan intihar vakalarında 1922'ye kadar Türk ve gayrimüslim müntehirlerin sayısı hemen hemen birbirine eşitken "*velhasıl bu zamandan itibaren gayrı Türk anasır asındaki intiharlar şayan-ı kayd suretde tenakuz etmekte ve yalnız müslüman Türk intiharları"* artmaktaydı (Bonnafaus 1927: 19). İntiharların yaş, cinsiyet, din ve İstanbul'da yaşadıkları mahalleye göre sınıflandıran genç araştırmacının vardığı diğer sonuçlar şunlardı: İntihar vakaları çoğunlukla Türklerin oturduğu Üsküdar ve Kadıköy'de şehrin diğer noktalarına nazaran fazlaydı. Gayrimüslimlerle meskûn Beyoğlu ile Fatih, Eyüp gibi geleneksel mahallelerde, intihar vakaları bir çoğalma kaydetmemişti. Genelde erkekler kadınlardan daha fazla intihar etse de 1923-1927 yılları arasında

24 *Son Saat*, 19 Eylül 1927.

25 *Son Saat*, 4 Kanunisani 1928.

Müslüman müntehirler arasında kadınların sayısı erkeklerden daha fazlaydı. Aynı özellik genç müntehirler için de geçerliydi, zira genç kız ve erkekler yaşlılardan daha çok intihar ediyorlardı (Bonnafous 1927: 20). Bonnafaus'un bu gözlemi 1927-1946 yılları arasında da geçerliydi. Öyle ki kadınlar daha çok intihara girişiyorlar, erkekler ise amaçlarına kadınlardan daha çok ulaşıyorlardı (Erginbaş 2003: 16). Max Bonnafous, bütün bu sonuçlardan sonra elde ettiği verileri anlamlandırmaya girişir. İşgal, Milli Mücadele'nin dışında kalmak gibi olayların intihar vakalarına etkisini reddettikten sonra kendi fikrini açıklar: "*Laik Cumhuriyetin ilanı, birçok noktalarda örf ve adet ve fikirleri tahvile uğrattı. İşte meşgul olduğumuz hadisenin esbabı asıl bu tahvilde aranmak lazımdır*" (Bonnafous 1927: 22).

Kadınların sosyal yaşamları Meşrutiyet'ten sonra tedricen değişse de, kadınlar için asıl radikal değişim Cumhuriyet devrimleri ile yaşanmıştır. Bu değişimin kadınlar nezdinde en önemli sonucu ne Medeni Kanun ile elde ettikleri hukuki haklar, ne giyim kuşam özgürlüğü ne de kamusal mekânlarda özgürce bulunabilmeleridir. Kadınların hayatını değiştiren ve onlara özgürlük veren bütün bu değişimler, özgürlüğün yanında bir başka yeni hissi de kadınlara hediye etmiştir. Artık kadın kendi hayatıyla ilgili aldığı kararlardan kendisi sorumluydu. "*Serbestiyet yalnız bir sürur değil aynı zamanda bir yüktür*" diyen Bonnafous (1927: 23), müntehirler arasında Türk kadınların sayılarının diğerlerine göre fazlalılığını bu değişime bağlıyordu. Yeni rejimin intiharlardan mesul olamayacağını çünkü sosyal hayattaki değişimin hiçbir zaman aniden gerçekleşmediğini söyledikten sonra buhranın asıl sebebinin yenilikler değil hâlâ devam eden geçmiş telakkiler olduğunu iddia eder. Ona göre genç Türkler "*harab olmuş bir mefkûre ile yeni bir mefkûre*" arasında kalmıştır. Geçmişten gelen özellikleri kendilerine uygun bulmayan gençler için "*bu, başlayan güneşli bir günün sabahı, fecridir. Fakat bütün bu aydınlıktan müstefit olmasını bilmiyorlar. Çünkü zihinlerinden evvelki günkü fecrin hatıraları safha safha geçer*" (Bonnafous 1927: 24).

Arafta kalmanın bedeli cennet meyvesi yerken cehennemin ateşini hissetmektir bir bakıma. Yukarıda farklı bölümlerde bahsedilen "İstanbul'un araf hali" orada yaşayanlara da sirayet etmiştir elbette. "*Yeni bir zihniyette eski telakkilerin devamı: işte Türk gençliğinin romantik olmasının sebebi budur*" (Bonnafous 1927: 24). Bu romantizmin ise en iyi "aşk" anlayışında gözlemleneceğini savunan Bonnafous, aşkın Türk gençliği için artan önemini de şu gözlemlerle açıklıyor:

> "Bugünkü genç erkek ve kızlar (burada mekteblerdeki gençliği kasd ediyorum) iki mahlûkun birleşmesini artık yalnız arzu ve menfaat zaviyesinden görmüyorlar. Vaktiyle ünsiyet edilmiş zihniyetlerin yıkılmasında, eski tür cemiyetlerde talî bir rol oynayan aşk, bugün en yüksek bir mevki almış gibi görünüyor. Aşkta yüksek bir kıymet görüyorlar ve ondan lâhutî şeyler talebde bulunuyorlar. Gençliğin meziyetleri olan cüret ve âlicenap ile zannedi-

> yorlar ki dinin kendilerine vermeyeceği bütün emellerini kalb temin edebilir. İşte bunun için aşk ümidlerinde aldandıklarını fehmettikleri zaman her şeyi gaybetmiş kimselere benziyorlar, hayatın artık manası, ahengi kalmadığını zan ederek çok defa onu terk etmekten çekinmiyorlar" (Bonnafous 1927: 26).

Cumhuriyet dönemi gazetelerine yansıyan Bonnafaus'un söyledikleri kadar, sinemanın da gençler üzerinde etkisi göz önüne alınabilir. Öte yandan zaten daha önce de değinildiği gibi sinema orada ve burada, ne orada ne burada olabilenlerin, sebebi her neyse hayatlarında oluşan boşluğu doldurduklarını hissettikleri ve "aşk"a dair melankolik masallar dinlediği bir yer gibidir. Bu yüzden aşağıda bahsi geçecek İstanbullu müntehirlerin kendilerine beyaz perdeden bir model buldukları kuvvetle muhtemeldir.

Büyükada komiser muavini Cafer Tayyar bunlardan biridir. Yüzbaşı emeklisi Refik Bey'in "evlad-ı manevisi" olan Tayyar Efendi, her nasılsa, Refik Bey'in kızına âşık olur. 16 yaşındaki Müzeyyen Hanım da bu üniformalı gencin ilgisini karşılıksız bırakmamıştır. *"Nihayet bu sevişmeyi bir aile hayatına kalbe karar vermişler, izdivaç için ailenin rızasını talep etmişlerdir.*" Tayyar Efendi, üç yıldır süren bu beraberliği evlilikle sonuçlandırmak için Müzeyyen'in babasına üç kez başvurmuştur. Ama Refik Bey, manevi oğluyla akrabalık bağını değiştirmekte pek istekli davranmaz. Yakından görüşen iki ailenin çocukları olan iki genç, kız kardeşleri de yanlarında olmak üzere Tayyar Efendi'nin evlerinde buluştukları bir gün, yukarı kattaki odaya çıkarlar. Müzeyyen, kız kardeşi Nuriye ve Tayyar Efendi hep beraber sohbet ederken, genç adam silahını çıkarıp önce genç sevgilisini sonra da kendisini öldürecektir[26]. Bu talihsiz adamın başına gelenler o dönem yazılan herhangi bir "ucuz romana" ilham vermiş bile olabilir. Komiser muavini yakışıklı bir genç, âşıkların birleşmesine mani olan bir baba, kız kardeşler nezaretinde yapılan görüşmeler, Büyükada'da bir köşk... Bütün bunlar, özellikle de kavuşamayan âşıklar dönem romanlarında sık rastlanan bir öğedir. Sinemanın bu tür hikayelerin peşinden Adalar'a gelmesi için Türkiye ellili, altmışlı yılları bekleyecektir. Adeta Kracauer'in (1995: 292) kendine biçtiği rolden kurtulamaz: "*Sinema istese de istemese de toplumu yansıtmak zorundadır.*"

IV. "Fin"

Sinema tramvay, telefon gibi diğer teknolojik yeniliklerin aksine İstanbul'a çok kısa bir sürede geldi. Bu yeniliğin tecrübesi İstanbul'da dünyanın diğer şehirlerindeki tecrübelerden farklı olmadı. Önce birahanede, kıraathanede açılan beyaz perde sonra Batı'da olduğu gibi tiyatro salonlarına girdi. İstanbulluların bu büyülü ışığa gösterdikleri ilgi de çağdaşlarından farklı değildi. Kısa zamanda bir şehrin en yaygın eğlencesi haline geldi. Çocuklar, işçiler, kadınlar, hamallar kendi dünyalarından farklı dünyalarla burada, sinema-

26 *Cumhuriyet*, 14 Teşrinievvel 1924.

larda karşılaştılar. Perdedeki kahramanlar gibi yürümeye, onlar gibi gülmeye başladılar. Ama en önemlisi sinema İstanbulluların değişimlerine nötr bir atıf imkanı da sağladı. Ancak bu imkan başka türlü yaşanan hayatlardan İstanbulluları haberdar ederken bir yandan da şehri aşkın yeni halleriyle tanıştırdı. O dönem gazete sayfalarına düşen intihar haberlerinin ele aldığı olayların bir melodramı andırmasının bir nedeni olabilir, ya muhabirlerin ya müntehirlerin tahayyülü fena halde sinemanın etkisinde kalmış gibidir.

Kaynakça

Süreli Yayınlar:

Cumhuriyet 1924-1926, 1929-1930

Son Saat 1926-1928

Yenigün 1930-1931

Akşam 1933-1936

Kitaplar, makaleler:

Abasıyanık, Sait Faik (2006), *Öyle Bir Hikâye*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Abasıyanık, Sait Faik (1984), *Semaver/Sarnıç*, Ankara Bilgi Yayınevi.

Ağaoğlu, Samet (2003), *Hayat Bir Macera!*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Aksel, Malik (1977), *İstanbul'un Ortası,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Alus, Sermet Muhtar (1995), *İstanbul Kazan Ben Kepçe*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Arkan, Özdemir (1988), *Beyoğlu (Beyoğlu ve Kısa Geçmişi)*, İstanbul:Aybay Yayınları.

Arpad, Burhan (2001), *Perde Arkası*, İstanbul: Doğan Kitap.

Anonim (1930), "Sinema Üzerimize Nasıl Tesir Eder", *Resimli Ay*, 8/11, 8-10.

Benjamin, Walter (1995), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berkes, Niyazi (1936), "Sociology in Turkey", *The American Journal of Sociology*, 42/2, September, 238-246.

Beyoğlu, Süleyman (2000), "Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler", *Simurg*, 2/3, Ekim, 458-471.

Bonnafous, Max (1927), "İstanbul'da İntihar", *Türk Antropoloji Mecmuası*, 5-6, 1927 ve 1928, 19-35/1929.

Bottomore, Stephen (1999), "The Panicking Audience?: early cine-

ma and 'train effect'", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19/ 2, 178-216.

Çerkezyan, Sarkis (2007), *Dünya Hepimize Yeter*, haz: Yasemin Gedik, İstanbul: Belge Yayınları.

Dabagyan, Levon Panos (2004), *Sinema Dünyası*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Duru, Orhan (2006), *Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Savaş Yılları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ergeneli, Adnan (1993), *Çocukluğumun Savaş Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Erginbaş, Vefa (2003), "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında İntiharlar", *Tarih ve Toplum*, c: 39, (234) Haziran, 13-20.

Evren, Burçak (1998), *Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Eyice, Semavi (2006), *Eski İstanbul'dan Notlar*, İstanbul: Küre Yayınları.

Fahri Celal (1973), *Bütün Hikayeler*, İstanbul: Cem Yayınları.

Felek, Burhan (1935), "Sinema ve Karakter", *Tan*, 25.10.

Filmer, Cemil (1984), *Hatıralar*, İstanbul.

Fuat, Mehmet (1998), *Gölgede Kalan Yıllar*, İstanbul: Adem Yayınları.

Gökmen, Mustafa (1991), *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Kitaplığı.

Hake, Sabine (1987), "Girls and Crisis: The other Side of Diversion", *New German Critique, Special Issue on Weimer Film Theory*, 40, Winter, 147-164.

Hansen, Miriam (1986), "Pleasure Ambivalance, Identification: Valentino and Female Spectatorship", *Cinema Journal*, 125/4, Summer, 6-32.

Hendrykowska, Malgorzata (1992), "Was the Cinema Fairground Entertainment", *Popular European Cinema*, Richard Dyer, G. Vincendeau (Ed), Londra, 112-126.

İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1930-31, İstanbul, Belediye Matbaası, 1932.

İstanbul Şehri İstatistik Yıllığı 1932-1937, İstanbul, Belediye Basımevi 1936.

Jay, Martin (2006), *Diyalektik İmgelem*, İstanbul: Belge Yayınları.

Jeancalos, Jean- Pierre (2004), "Sinema Salonu'nun Doğuşu ve Gelişimi", *Kentte Sinema, Sinemada Kent,* yay. haz.: Nurçay Türkoğlu, M.Öztürk, G.Aymaz, İstanbul: Yenihayat Kütüphanesi, 11-17.

Karay, Refik Halid (1939), *Deli*, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.

Karay, Refik Halit (1939a), *Bir Avuç Saçma*, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.

Kracauer, Siegfried (1995), *The Mass Ornament*, ed-çev.: Thomas Y. Levin, Cambridge, Mass, Harvard University Press.

Küçümen, Zihni (1990), *Si Minör Ortaköy*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Loiperdinger, Martin (1992), "The Kaiser's Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences", *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Thomas Elsaesser (Ed.), London, Amsterdam University Press, 41-51.

Lopez, Anna M. (2000), "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, 40, 48-78.

Nesin, Aziz (1972), *Böyle Gelmiş Böyle Gitmez*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Ofluoğlu, Mücap (1985), *Bir Avuç Alkış*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif (1994), *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara: Kitle Yayınları.

Öztürk, Serdar (2005), *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, İstanbul: Elips Yayınları.

Özuyar, Ali (1999), *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınevi.

Özön, Nijat (1968), *Türk Sinema Kronolojisi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Peyami Safa (1966), *Gençliğimiz,* İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Rojek, Chris (1997), "Leisure in the Writings of Walter Benjamin", *Leisure Studies*, 16, 155-171.

Saraçoğlu, Ahmet Cemaleddin (2005), *Eski İstanbul'dan Hatıralar*, haz.: İsmail Dervişoğlu, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Sarıca, Necip-Artun Ünsal (2002), *Beyoğlu'nda Beyoğlu'nu Konuşmak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Scagnamillo, Giovanni (1991), *Cadde-i Kebirde Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.

Sertel, Zekeriya (1977), *Hatırladıklarım*, İstanbul: Gözlem Yayınları.

Server Bedi (1935), *Çalınan Gönül*, İstanbul: Semih Lütfi Kitab ve Basımevi.

Server Bedi (1937), *Dizlerine Kapansam*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Sevengil, Ahmet Refik (1985), *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, George (2004), "Metropol ve Tinsel Hayat", çev. Nazile Kalaycı, *Modern Kültürde Çatışma, George Simmel*, İstanbul: İletişim Yayınları, 85-102.

Steven, Ross J. (1991), "Struggles for the Screens, Workers, Radicals and the Political Uses of Silent Film", *American Historical Review*, 96/2, 333-367.

Tesal, Reşat D. (1970), "Bir İstanbul Vardı", *Hayat Tarih Mecmuası*, 12/70, 20-25.

Tutel, Eser (1995), "Çocukluğumun Beyoğlu Sinemaları", *Tarih ve Toplum*, 138, 11-19.

Ünlü, Cemal (2004), *Git Zaman Gel Zaman*, İstanbul: Pan Yayınevi.

Üsdiken, Behzat (1999), *Pera'dan Beyoğlu'na 1840- 1955*, İstanbul: Akbank.

Yesari, Afif (1987), *İstanbul Hatırası*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Yesari, Mahmut (1932), *Su Sinekleri*, İstanbul.

Özet: Bu çalışma Cumhuriyet'in ilk on beş yılında sinemanın İstanbul'daki hikâyesine odaklanıyor. Kimi dünya şehirlerinden çok farklı olmayan bu hikâyede asıl dikkati sinemanın kendisinden çok onun seyircilerine yönlendiriyor. Makale siyasal anlamlarından bağımsız bir modernleşme okumasıyla sinemanın İstanbullular üzerindeki etkilerinin her zaman olmasa da onları çağdaşlarıyla buluşturduğunu iddia ediyor.

Anahtar sözcükler: İstanbul, Sinema, Cumhuriyet, Modernleşme, Gündelik Hayat.

Abstract: This paper tells the story of cinematography in Istanbul in the first fifteen years of the Republican era. This story is shared by other major cities worldwide. The article focuses on the spectator, the audience rather than on cinematography itself. With its modernization approach, it claims that the impact that cinematography had on the people of Istanbul was to bring them closer to their contemporaries.

Key words: İstanbul, Cinema, Turkish Republic, Modernization, Daily Life.

Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı

İbrahim YILDIRAN*

Türk sinemasının bilinmezliklerle dolu tarihinin araştırılmasındaki güçlüklere değinirken Burçak Evren, mevcut birikimi sağlayan bilgi ve belgelerin çoğunun araştırma sonucu değil, bir rastlantı sonucu ele geçtiğini ve arkeolojik çalışmalarda olduğu gibi küçük bir obje ya da haberin bile bütüne ulaşmakta araştırmacıya büyük olanaklar sağladığını belirtir.[1] Doğrudur, hatta bir alan için sıradan sayılabilecek bir bilgi, diğeri için anlamlandırılmasında güçlük çekilen bir tablonun eksik parçalarından biri de olabilir. Oldu da… Evren'in aynı yazısında geçen Türkiye'de 1905'te çekilen ilk filme, uzun süredir biyografisi üzerine yoğunlaştığımız Selim Sırrı Tarcan'ın refakat ettiği ifadesi[2], onun anılan yıl içindeki pek bilinmeyen bir etkinliğine işaret ederken, aynı zamanda da taramalarda dikkat edilecek anahtar kelimelere yenilerini ekledi: Film ve Sinema. Nitekim bu çalışmada Türkiye'deki film çekimi ve gösterimi tarihine katkı sağlayacağı umulan bilgiler, Selim Sırrı ve film/sinema ifadelerinin birbirlerinin içinde aranmaya başlamasıyla ortaya çıktı. Bir sinema tarihi iddiası taşımayan bu çalışmada, doğrudan sinemayla ilişkisi olmayan, ancak araştırmalarda adı Türkiye'de çekilen ilk belgesel filmlerden birindeki "harici" görevi çerçevesinde anılan Selim Sırrı'nın, sinema tarihi yazınında ele alınmamış diğer faaliyetlerinin bir araya getirilmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Tabii ki, sinema tarihçilerine yeni uyarımlar verebilecek bir "rastlantı" ortamı yaratmayı da umarak…

Etkileyici Bir Kimlik: Selim Sırrı Tarcan

Selim Sırrı Tarcan ve film/sinema ilişkisinin bağlantı noktalarına kat-

* Gazi Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu.

1 Burçak Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam: Sigmund Weinberg*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 119.

2 Evren, *age*, 123; Ayrıca bkz. Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş-Bir anıt-Bir Film*, İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 2003, s. 50.

kı sağlamayı amaçlayan bir çalışma, hiç şüphesiz çalışmanın etrafında biçimlendirildiği "aktör"ün kimliğinin belirginleştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Her ne kadar "Cumhuriyetin Bellek Kişileri" çalışmasında akademisyen belleklerinin bir kıyısında halen tutunabilmişse de,[3] artık kurucusu olduğu bayramlarda dahi hatırlanmadığı ve hakkında pek az, fakat çok yanlış yazıldığı düşünüldüğünde, bu zorunluluk iyice pekişmektedir. Hele ki bir de ölümünün üzerinden yarım asrı aşkın bir süre geçmişse.

Aslında, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan çizgide pek az insan Selim Sırrı Tarcan kadar çok yönlü ve uğraştığı her alanda etkili olabilmiştir. Bu tespit, bir spor bilimcinin alan taassubuyla ilişkilendirilme tehlikesine açık olmakla birlikte, savunmasız da değildir. Yaşamına ilişkin verileri süzen dikkatli bir göz, onun öncelikle bilinen beden eğitimi ve sporcu kimliğinin yanı sıra, asker –hatta ihtilâlci cinsinden-, yine asker, –ama "yaverân-ı hazret-i şehriyâri"den-, siyasetçi, eğitimci/eğitim yöneticisi, yazar, yayımcı, müzikolog, folklorcu, hatip, edebiyatçı, olimpist, yaşam koçu vb. gibi bir dizi sıfatları da hak eden çalışmalarını ve bunların bireysel ve toplumsal etkilerini fark edebilir.

Meşrutiyet'in ilanının ilk günlerinde İstanbul'da yaşananlar iki ismi belirginleştirmiştir: Selim Sırrı ve Rıza Tevfik. Özellikle Selim Sırrı, daha önceleri değil söylenilmesi, düşünülmesine dahi cesaret edilemeyen yasak fakat sihirli sözcükleri, uzun yıllar çalıştırılmış bir vücudun ürünü olan güvenli ve ölçülü hareketler ve etkileyici bir beden dili desteğiyle kullanıyor, bu artistik-akrobatik fotoğraf henüz ne için sokaklarda bulunduklarının tam olarak farkında olmayan kitleleri büyülüyordu. Nitekim İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Meşrutiyet'te ortaya çıkan tüm hatiplerin en iyisinin melodram aktörlerine benzettiği Selim Sırrı olduğunu belirtirken[4], o günlerin canlı tanıklarından Ruşen Eşref'e Fransız ihtilalinin genç hatiplerini çağrıştırıyordu.[5] 'Terbiye-i Bedeniye Nazariyatı' adlı kitabı Cemil Meriç'in yalnız entelektüel hayatını etkileyerek araştırma merakını alevlendirmekle kalmayacak, sağlam bir kafanın sağlam bir vücutta olabileceğini telkin ederek, onu cimnastik yapmaya da zorlayacaktı.[6] Kerime Nadir, "yakından tanışabilmeyi ummak bile bana uzak bir hayal gibi görünürdü nedense!..." dediği Selim Sırrı'nın İstanbul Radyosu'ndaki konuşmalarından büyülenecek[7], Nazım Hikmet, "evimde bir radyom olsaydı Selim Sırrı'nın gösterdiği düzenle gövdemi işletirdim", diye

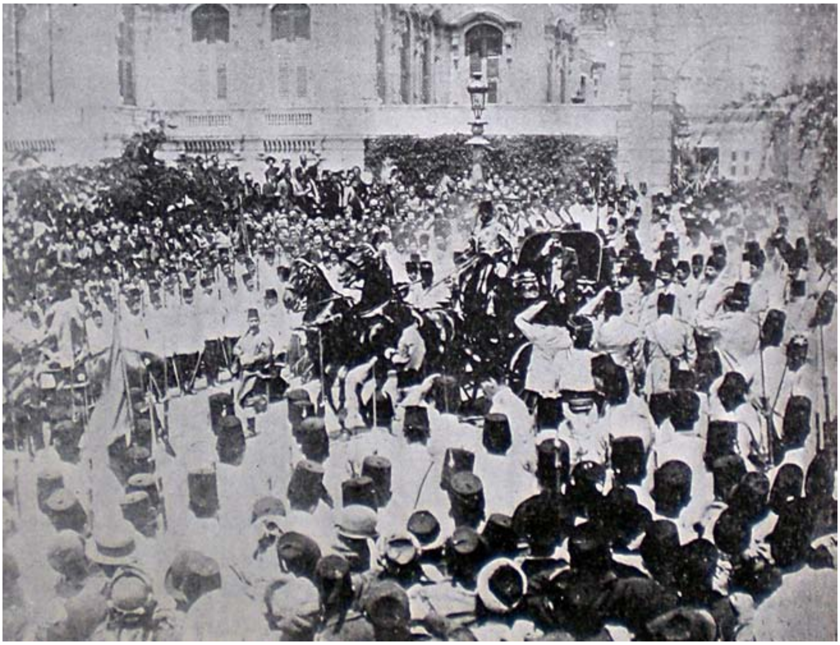
3 Nuri Bilgin, "Pierre Nora'nın 'Bellek Yerleri'nden Esinle Cumhuriyetin Bellek Kişileri", *Toplumsal Tarih*, Sayı 169, Ocak 2008, s. 24.

4 Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Selim Sırrı Tarcan", *Yeni Adam*, S. 484, 6 Nisan 1944, s. 2.

5 Ruşen Eşref Ünaydın, "Bir Dost Gözü ile Selim Sırrı Tarcan", *Her Hafta*, 8, Sayı 100, 28 Mayıs 1949, s. 4–5.

6 Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim, 2004, s. 28.

7 Kerime Nadir, *Romancının Dünyası (Yazarlık Anıları)*, İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1981, s. 170.



Film çekimi yapılan ve Selim Sırrı'nın tanziminden ve güvenliğinden sorumlu olduğu II. Meşrutiyetin ilk büyük Cuma selâmlığı (31 Temmuz 1908) (*Servet-i Fünun*, Sayı 901, 4 Ağustos 1324 (1908), s. 261)

hayıflanacak[8], Çetin Altan, henüz altı yaşında onun anlattığı Anton Çehov'un bir öyküsünü dinlerken radyonun karşısına mıhlanacaktı.[9] İsveç'ten getirerek Türkçeye uyarlattığı ve ilk kez 1916 İdman Bayramı'nda gençlere söyletti ği Gençlik Marşı'nın melodisi, gösteriyi izleyen Mustafa Kemal'in 1919 Mayısında Samsun'dan Anadolu'ya geçerken diline pelesenk olmuştu.[10] Baltacıoğlu, "bizde pedagojiyi Avrupa'da okuyarak yetişmiş olan insanların çoğundan daha iyi bir pedagogdur" dediği Selim Sırrı'nın bütün bunları olabilmesinin ilk sebebini sanatkârlığına bağlıyordu: "Eğer o artist olmasaydı, ilimde de, fende de bu kadar derin gidemezdi; düşünür, fakat yaratamazdı."[11]

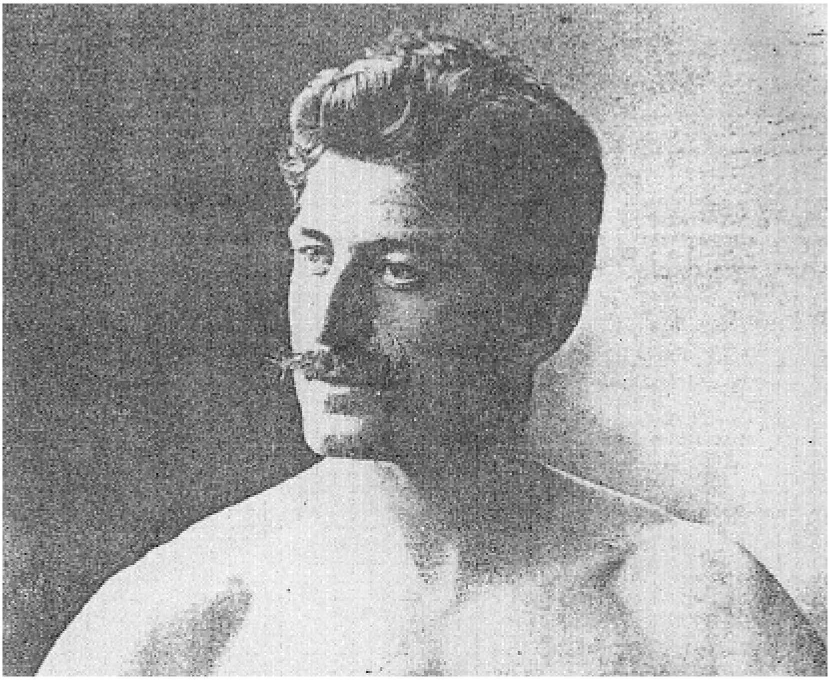
Selim Sırrı için kullanılan "melodram aktörü", "artist" gibi sinema terminolojisine ait ifadeler şüphesiz onun sinema ile ilişkisine işaret etmiyor. Sinema ile ilişkilendirilecek etkinliklerinin gösterilebilmesi için önce gerçek anlamda sinemanın Osmanlı topraklarına, özellikle de İstanbul'a ge-

8 Orhan Selim [Nazım Hikmet Ran], "Ne Vakit?", *Akşam*, 30.1.1935.

9 Çetin Altan, "Kuytularda İri mi İri Ortancalar ve Selim Sırrı", *Milliyet*, 08 Temmuz 2006.

10 Bkz. Etem Üngör, *Türk Marşları*, Ankara: TKAE Yayınları, 1965, s. 205; Mustafa Kemal'in ilk İdman Bayramı'na katılımı için bkz. H[ıfzırrahman] R[aşit] Ö[ymen], "Beden Terbiyesinde Gördüğüm Dersler", *İlk Öğretim*, Cilt 6, Sayı 105, 15 Nisan 1942, s. 1356.

11 Baltacıoğlu, *age*, s. 2.



Selim Sırrı [Tarcan]

lişi ve gelişimi sürecinin ele alınması gerekmektedir. Ancak, sinema tarihine yönelik çalışmalarda önemli ölçüde sorgusuz alıntılamalarla yaratılmış yanlışlıklar zinciri oluştuğu iddiaları[12], birikmiş bilgiden yararlanacaklar için bir hayli cesaret kırıcı olmaktadır. Genel kabul gören verilere göre Lumière Kardeşlerin 1895'te keşfettikleri hareketli görüntü alıcı ve yansıtıcı sinematograf[13], İstanbul'da da ilgi uyandırmış, film gösterimleri Yıldız eğlenceleri arasında yer almakta gecikmemiş[14], 1897 başlarında da halka yönelik ilk genel gösterim gerçekleşmişti.[15] Böylece sinema, mutlakıyet ve meşrutiyet sürecinde kendine özgü fail, fiil ve mekanlarını yaratarak gelişimini ve yaygınlaşmasını sürdürmüştü.

Selamlık Merasimlerinde Film Çekimleri ve Selim Sırrı

Sinemanın Osmanlı toplumunda tutunmaya çalıştığı ilk yıllarındaki belirsizliklerin aydınlatılması merakı, günümüz araştırmacılarını Türk si-

---

12 Sinema tarihinde alıntılama sorunu için Bkz. Burçak Evren, "İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular", *Gelişim Sinema*, Sayı 2, Kasım 1984, s. 6-8; Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999, s. 56-59.

13 Bkz. Erdoğan, *Fransız Sineması*, (İstanbul: Es yayınları, 2004), s. 29.

14 Bkz. Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamit*, (İstanbul: Selis Kitaplar, 2008), s. 76; Mehmet Ferit Ulusoy, *Hanzade: Sürgünde Bir Şehzadenin Günlüğü*, Yay. Haz.: İsmet Bozdağ, (İstanbul: Tekin Yayınevi, 2003), s. 126.

15 Ali Özuyar, *Babıâli'de Sinema*, (İstanbul: İzdüşüm, 2004), s. 20.

nemasının "ilk"lerini keşfetme çabasına yöneltmiş, "ilk"ler etrafında dönen ciddi bir tartışma platformunun oluşmasına yol açmıştır.[16] Bununla birlikte, Evren'in ülkemizde çekilen en eski film olduğunun söylenebileceğini öne sürdüğü, 28 Temmuz 1905'te İstanbul'da Yıldız Camii'nin ikinci selâmlığında çekildiğini ve Selim Sırrı Tarcan'ın çekime refakat ettiğini belirttiği filme[17], belki de elde yanlışlayacak ya da doğrulayacak başkaca bilgi bulunmadığından herhangi bir itiraz söz konusu değildir. Evren'e göre, çekeninin kim olduğu bilinmeyen bu filme Selim Sırrı'nın rehberlik etmesi, filmi çekenlerin yabancı olduğu kanısını güçlendirmektedir.[18]

Selim Sırrı'nın refakatinde çekildiği -kaynak gösterilmeksizin- öne sürülen filmin tarihi olarak gösterilen 28 Temmuz 1905, Taşnaksutyun militanlarının 21 Temmuz 1905'te Cuma selâmlığı sırasında II. Abdülhamit'e yönelik düzenledikleri ve padişah kurtulurken, 26 kişinin hayatını kaybettiği bombalı suikast eyleminin bir hafta sonrasına denk gelmektedir. II. Abdülhamit'in kızı Şadiye Sultan, tam da o sıralarda çekilmiş bir filmin canlı tanığıdır[19]. Günlüğünün, "Hatırımda yanlış kalmadıysa" diye not düştüğü konuya ilişkin kısmında şöyle yazmaktadır: "Babam, 21 Temmuz 1905 günü Belçikalı Edward Joures'in planladığı bombalı suikastten –Allah'ın bir lütfu olarak- kurtulduğunda da böyle bir film alınmıştı…".[20] Şadiye Sultan, son derece nizam ve intizam içinde geçen o Cuma selâmlığında film çekenlerin pek terbiyeli ve etrafın nazar-ı dikkatini celbetmeden işlerini yaptıklarını söyler; kardeşi Refia Sultan ve halaları Seniha Sultan'la birlikte katıldıkları merasimin tarihini vermeyi de ihmal etmez: 4 Ağustos 1905.[21] Bu tarih, Evren'in verdiği tarihten bir, suikastten iki hafta sonrasına aittir. Şadiye Sultan'ın filmin böylesi kötü günlerde çekilmiş olmasından hayıflanarak, "Öyle zannediyorum ki, bunca neşeli ve tantanalı sene-i devriyelerin hiçbirini kayda almak akla gelmedi"[22] demesi, selâmlık da dâhil saray törenlerinde daha önce film çekimi yapılmadığını düşündürmektedir. Tarihleri birbiriyle tam örtüşmese de, Evren'in film mekânı olarak Yıldız Camii ikinci avlusunu göstermesi; Şadiye Sultan'ın tanıklığının da –Selim Sırrı'dan hiç söz etmese de- Cuma selamlığı'nda gerçekleşmesi göz önüne alındığında çıkarılabilecek sonuç, aynı film çekiminden bahse-

16 Türk sinemasına ilişkin "ilk" tartışmaları için bkz. Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, s. 17-41; Burçak Evren, "İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular", s. 6-8; Burçak Evren, "İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler", *Gelişim Sinema*, Sayı 3, (Aralık, 1984), s. 18-19; Serdar Öztürk, "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *Galatasaray İletişim*, Sayı 5, (Kış 2005), s. 47-76.

17 Evren, *Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, s. 123; Ayrıca bkz. Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü,* s. 50.

18 Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü,* aynı yer.

19 Ulusoy, *Hanzade*, s. 125, 126.

20 *Age*, s.125.

21*Aynı yer*.

22 *Age*, s. 126.

dildiği ve filmin Sultan'a yapılan bombalı suikasttan bir ya da iki hafta sonra çekilmiş olduğudur.

Şadiye Sultan, 1905 Ağustosundaki film çekimini, Temmuz 1908'deki Meşrutiyet'in ilanının ilk günlerinde hürriyete dair ateşli nutuklarıyla tanınan Selim Sırrı ile Meşrutiyet'in ilk büyük selâmlık merasiminde karşılaşmasını anlatırken anımsar.[23] Bir ihtilalci subayın, II. Abdülhamit'in tesadüfen kurtulduğu bombalı suikasttan bir iki hafta sonraki, büyük güvenlik önlemlerinin alınmış olduğu şüphesiz olan bir Cuma selâmlığında, yine mevcut ortamda çok özel izinlere ihtiyaç duyduğu muhakkak olan film çekimine refakat etmesi mümkün olabilir miydi? Hem de, 1890'da girdiği Mühendishane-i Berrî-i Hümayun'da Jön Türk teşkilatı kurmuş ve daimi gözetim altında tutulan Fransız postanesi aracılığıyla bisiklet katalogu sipariş ettiği Fransa'daki St. Etienne fabrikasının aynı zamanda silah ve mühimmat imal ettiği gerekçesiyle tutuklanmışken…[24] Sorunun cevabı, Selim Sırrı'nın öğrenimi sonrası tayin edildiği İzmir ve İstanbul'da yaşadığı gelişmelerde gizli olabilir. 1896'da İzmir'e gelişinin hemen ardından Mühendishane'deki örgütün yakalanmasıyla dehşete düşen, ancak ağzı sıkı arkadaşları sayesinde kurtulan Selim Sırrı, daha ihtiyatlı davranmaya ve politikadan uzak kalmaya karar vermiş; Paris'le ve Jön Türklerle irtibatını kesmişti.[25] Görev yeri olan Yenikale istihkâmlarından kent merkezine alındıktan sonra tanıştığı İzmir'in aydın çevresinin delaletiyle okullarda jimnastik öğretmenliğine ve *Hizmet* gazetesinde yazarlığa başlamış, kısa süre içinde de kendini İzmir'in toplumsal ve kültürel yaşamını önemli ölçüde etkileyen Levantenlerin ve yabancıların alafranga yaşam alanlarında bulmuştu.[26] Centilmen tavırları, kolay iletişim kurma becerisi, modern sporlara ve danslara aşinalığı ve İzmir'de yayılan fiziksel kuvveti ve jimnastik becerilerine ilişkin şayiaların uyandırdığı merak, modern yaşamdan sahnelerinin sergilendiği İzmir gecelerinde ansızın boy göstermesini kolaylaştırmış; "yokluk içinde batılı yaşam.." olarak nitelendirse de, baloların aranılan kavalyesi olmuştu[27]. Genişleyen çevresinin arabuluculuklarıyla kızıyla nişanlandığı İzmir Vali Muavini Hasan Bey Şûra-yı Devlet azalığına getirildiğinde, Selim Sırrı'yı damat edineceğini padişaha arz etmiş, yüzbaşılığa terfiini ve "fahri yâverân-ı hazret-i şehriyarî" payesi almasını sağlamıştı.[28] Kendisini hafiyelerin şerrinden bir dereceye kadar koruyacak bir yıldırımsavar olarak gördüğü sırmalı kordonları boynuna, nişanları koluna takarak Pa-

23 Bkz, Ulusoy, *age*, s. 125.

24 Bkz. Mevlüt Çelebi, Selim Sırrı Tarcan'ın Jön Türklüğü", *Tarih ve Toplum*, Sayı 236, Ağustos 2003, s. 78-80.

25 *Agm*, s. 81.

26 Selim Sırrı Tarcan, "Bıraktığım ve Bulduğum İzmir", *Radyo Konferanslarım*. III, İstanbul: Ülkü Matbaası, 1935, s. 11,12.

27 Bkz, *agy*, 7-10.

28 Selim Sırrı Tarcan, "Ömrümün Kitabı (18)", *Yeni İstanbul Gazetesi*, 11 Haziran 1954; Çelebi, agm, s. 82.

dişah yaveri olarak İstanbul'a dönmüş, siyasetle ilişkisini tamamen kesmiş, 1903'ten itibaren *Servet-i Fünun*'da yazdığı beden eğitimi konulu yazılarını beğenen ve oğluna jimnastik dersleri vermeye başladığı Mektepler Nazırı Zeki Paşa tarafından, Mühendishane, Hendese-i Mülkiye, Darüşşafaka ve Aşiret mekteplerine jimnastik öğretmeni olarak atanmıştı.[29] Birçok özelliğini takdir etmekle birlikte, "en büyük kusuru padişaha olan bağlılığı haysiyetinden fedakârlık yapacak kadar ileride"[30] olarak tanımladığı Zeki Paşa ile tanışması henüz Mühendishane öğrencisi iken gerçekleşmişti. İstanbul'a gelen Sırp Kralı Pierre'in Mühendishane'yi ziyaretinde, bizzat kaleme aldığı Fransızca konuşma metnini Mektepler Nazırı Zeki Paşa'nın refakatindeki Kral huzurunda büyük bir muvaffakiyetle okuyarak kralın övgüsünü kazanması Zeki Paşa'yı da gururlandırmış ve Selim Sırrı'yı ödüllendirmişti.[31] O günden sonra Selim Sırrı'ya duyduğu güveni hiç kaybetmeyen, hatta hakkında çıkan bazı siyasi şayialar konusunda önceden uyarılarda bulunan Zeki Paşa'nın, oğlunun öğretmenliği ile konağına kadar aldığı dil bilen, fiziksel güç ve becerileriyle tanınan bir padişah yaverini, bombalı suikast sonrasında tedbirlerin arttırıldığı Cuma selâmlığındaki film çekimine "güvenilir eleman" olarak refakatle görevlendirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Şadiye Sultan, Meşrutiyet'in ilanını müteakip 31 Temmuz 1908'de yapılan ikinci Cuma selâmlığında, merasimin düzeninden sorumlu, ancak bu sefer İttihat ve Terakki tarafından görevlendirilmiş Selim Sırrı'yla, yine bir film çekimi esnasında karşılaşır. 24 Temmuz'da yapılan ilk Cuma selâmlığı, bir gece önce ilan edilen Meşrutiyet'in kitlelerce henüz yeterince duyulmamış olması nedeniyle sakin geçmiş; bir suikasttan endişelendikleri ancak -efendilerini yalnız bırakmamak için- büyük bir kararlılıkla katıldıkları ikincisinde coşkulu, mahşeri bir kalabalıkla karşılaşmışlardı. Namaz esnasında arabasından kalabalığı inceleyen Şadiye Sultan, etrafta dolaşan, aralarında Rıza Tevfik'in de bulunduğu garip kıyafetli birtakım insanlar görmüş ve yabancı sefaret mensuplarının katılımlarının da mutat olduğu bir merasimde böylesi kılıksız, kıyafetsiz adamların mevcudiyetinden utanmıştı.[32] Şadiye Sultan'ın o anki gözlemleri, Türk sinema tarihi yazımında yer almayan bir belgesel film çekimini somutlaştırmaktadır:

"Üstelik genç, zarif ve dikkate şayan, ecnebi oluşu ilk bakışta anlaşılan biri, garip bir makine ile resimler alıyordu! Bunu bilhassa merak etmiştim. Penceremi açıp Rıza Tevfik Bey'in yanındaki diğer vazifeliye sordum: Adının Selim Sırrı Bey olduğunu tuhaf bir eda ve Avrupai bir protokol tarzıyla söyleyip:

---

29 Selim Sırrı Tarcan, *Hatıralarım*, Canlı Tarihler XVI, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946, s. 25.

30 Bkz. Çelebi, *agm*, s. 77, 78.

31 Tarcan, Hatıralarım, s. 20-22.

32 Ulusoy, age, s. 124, 125; Rıza Tevfik ve Selim Sırrı'nın garip bulunan kıyafetleri ve davranışlarından Ayşe Sultan da bahseder. Bkz. Osmanoğlu, *age*, s. 135.

— Film alacak Sultanefendi, resim kaydını alıyorlar; bu müthiş günü çocuklarımıza da gösterebileceğiz, dedi."[33]

O gün davranışları ve kıyafetleri ile çektikleri dikkat, Ayşe Sultan'ın hatıralarına da yansımıştı: "Her yerde gözüküyorlar, babamın arabasının arkasında, önünde dolaşıyorlar, vazifelerinin ne olduğu malûm olmayarak orada burada koşup duruyorlardı. Bunlar sözde nizam ve intizama bakıyorlarmış. Rıza Tevfik Bey beyaz pantolonla siyah ceket, Selim Sırrı Bey ise binici kıyafeti gibi bir elbise giymişti."[34]

Aynı akşam dairesine çağırttığı Ayşe Sultan'la yaptığı sohbette konuyu arabası etrafında sürekli koşup dolaşanlara getiren II. Abdülhamit, "Bu koca alayın nizam ve intizamı bu hoppa çocuklara mı kaldı? Deli gibi önümde, arkamda dolaşıyorlardı. Bunlar ne bilirler ki idare edecekler?" demişti.[35]

1905 suikastı sonrasının Cuma selamlığında bir filme refakat eden padişah yaveri Selim Sırrı'nın, ihtilal sonrasının ilk kapsamlı Cuma selamlığındaki mevcudiyeti ve film çekiminin nedenini Şadiye Sultan'a "bu müthiş günü çocuklarımıza da gösterebileceğiz" diyerek belirgin bir güven ve memnuniyetle açıklaması nedensiz değildi.

Kızıyla nişanlandığı Şûra-yı Devlet azası Hasan Bey'e intisap edeceği beklentisiyle politikadan uzak duran Selim Sırrı, nişan bozulunca -müstakbel kayınvalide rütbesini küçümseyerek kızını vermek istememişti- 1905 sonbaharında yeniden Avrupa'daki Jön Türklerle iletişime geçmiş, teşkilat yapmak için talimat istemişti. Fransız postanesine sıklaşan gidişlerinin saraya jurnallendiğini, oğlu Sedat Bey'e ders vermek için konağına gittiği Tophane Müşiri ve Mektepler Nazırı Zeki Paşa'nın, "Bana bak, sen politika işlerine burnunu sokuyormuşsun, ayağını denk al, Yemen'i boylarsın" uyarısıyla öğrendiğinde, evinde bulunan tüm evrak, kitap ve risaleleri yakmıştı. İki gün sonra, bir iftiraya uğramaması için Zeki Paşa'nın görevlendirdiği bir binbaşının da refakat ettiği inzibat memurları tarafından alınmış, eve geldiklerinde arkadaşları olarak tanıttığı, ancak tutuklandığında mukavemet ederek ikisini hırpaladığı inzibatların saatler süren titiz aramaları esnasında, annesinin şüphelenmemesi için flütüyle sürekli Karmen ve Faust'tan parçalar çalmıştı. On gün kadar nezarette kalan Selim Sırrı yeniden politikadan uzaklaşmış, değil postaneye uğramak, Fransızca gazete okumaktan bile çekinir olmuştu.[36]

1907 yılı başlarında, kendisinin de ders verdiği Mühendishane'de topografya muallim muavini Topçu Yüzbaşı Nahit Bey ve mühendis Çolak Salim'in ısrar ve delaletiyle, "Abdülhamit'in zalim hükümetini devirmek için icap ederse ölümü göze alacağına" yemin ederek İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girmiş, namusuna güvendiklerini Cemiyet'e dâhil etmeye başla-

---

33 Ulusoy, *age*, s. 125.

34 Osmanoğlu, *age*, s. 135.

35 *Age*, s. 137.

36 Bkz. Çelebi, *agm*, s. 82, 83.

mış, ancak Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen bir yıllık süre içinde görüştüğü elliye yakın tanıdığından sadece yedisine yemin ettirebilmişti.[37]

Meşrutiyet'in ilanıyla Rıza Tevfik ile birlikte üstlendikleri İstanbul Fevkalade Komiserliği görevi esnasında sivil ve askeri bürokratlara sevk ve idare ettikleri kitleler önünde Meşrutiyet'e sadakat yemini ettiren ve İstanbul'da asayişi sağlayan Selim Sırrı'nın ön plana "hesapta olmayan" çıkışı, Balkanlar'da yürüttükleri faaliyetlerle Padişahı anayasayı ilana mecbur bırakan ve Ağustos 1908 başlarında Selanik ve Makedonya'dan İstanbul'a gelen Jöntürk liderlerinin kıskançlığına sebep olmuştu.[38] Eski hafiyeler dahil, aidatını veren herkesin Cemiyet'e üye oluşuna itirazı, keyfiyetten ziyade kemiyete önem veren Selanik yaranıyla arasını iyice açmış, Şeref sokağına nakledilen yeni Merkez-i Umumi'de arkadaşlarıyla yer alamamışlardı.[39] Şeref sokağında yapılan toplantıda ekibinin görevleri sınırlandırılmış, ancak büyük başarı gösterdiği ve üstlenecek taliplinin de çıkmadığı "İstanbul Fevkalade Komiserliği"[40] ile "Cuma selâmlıklarının tanzimi"[41] görevi uhdesinde bırakılmıştı. Dolayısıyla Selim Sırrı'nın, görüntüleri sinematograf ile filme alınan 31 Temmuz 1908 Cuma selâmlığında, Ayşe Sultan'ın ileri sürdüğü gibi "vazifelerinin ne olduğu malûm olmayarak" dolaşmadığı, İttihat ve Terakki Cemiyeti adına merasimin güvenliğinden sorumu olduğunu anlaşılmaktadır.

Selim Sırrı ve Sinemanın Eğitim Amaçlı Kullanımı

Selim Sırrı'nın sonraki yıllarda belirlenen etkinlikleri, sinematografla ilişkisinin sadece çekimlere refakat etmekle kalmayıp, filmlerin eğlence amacı dışındaki fonksiyonlarından da yararlandığını göstermektedir. Beden eğitiminin yeni yöntemlerinin ve fonksiyonlarının farkına vardığı İsveç'teki öğreniminden dönüşünde, gençliğe yeni bir ruh vereceğine inandığı aracını tanıtmak için planladığı konferansların hiç ilgi görmemesi üzerine, sanatın bizzat hakim olduğu bir başka kolundan yararlanmış, ilanlarında, konferansın İsveç ezgilerinden oluşan bir flüt dinletisi ile açılacağını duyurarak her seferinde salonu doldurmayı başarmıştı.[42] Beden eğitimini kadınlar arasında da yaygınlaştırmak için bir yandan yayın faaliyetlerinde bulunurken, sinemanın, flüt dinletisinden daha cazip geleceğini düşünmüş olmalı ki, henüz 1913'te, Büyükada hanımları tarafından "Kız Mektebi" menfaatine düzenlenen "yalnız hanımlara mahsus bir müsamere"nin "şarkılar", "marşlar" ve "Pathé Biraderler'in sineması tarafından en müntahab kordelalar" içerikli programına "Gençlerin Ta-

37 Tarcan, *Hatıralarım*, s. 28, 29; Çelebi, agm, s. 84, 85.

38 Tarcan, *Hatıralarım*, s. 28-43.

39 Çelebi, agm, s. 85; Tarcan, *Hatıralarım*, s. 42.

40 Tarcan, *aynı yer*.

41 Selim Sırrı Tarcan, "Ömrümün Kitabı (32)", *Yeni İstanbul Gazetesi*, 25 Haziran 1954, s. 2.

42 Tarcan, *Hatıralarım*, s. 60, 61.

lim ve Terbiyesi" konulu konferansını yerleştirmişti.[43]

Selim Sırrı'nın filmi eğitim amaçlı kullanımının ilginç bir örneğine de Birinci Dünya Savaşı esnasında rastlanmaktadır. 1916'da Enver Paşa'nın girişimleriyle kurulan ve tüm Osmanlı gençliğini Harbiye Nezareti denetiminde paramiliter amaçlarla örgütlemeyi hedefleyen Osmanlı Genç Dernekleri'nde, Müfettiş-i Umumi Miralay von Hoff'un yardımcılığına "Mekatib-i Umumiye Genç Dernekleri Müfettişi" unvanıyla atanan Selim Sırrı[44], rehber öğretmenlerin yetiştirilmesi için 26-29 Eylül 1916 tarihleri arasında İzmir Milli Kütüphane Sineması'nda toplanan adaylara konferanslar vermişti. Ardından adaylara Tarcan'ın beden eğitimi öğretmeni olduğu İstanbul Darülmuallimin'inde çekilen bir film gösterilmişti.[45]

Gençlerin fiziksel becerilerinin geliştirilerek askerliğe hazır hale getirilmesi amaçlı Osmanlı Genç Dernekleri'nin, yetiştirilecek rehber öğretmenlerine model olarak gösterilmek üzere hazırlandığı anlaşılan İstanbul Darülmuallimini öğrencilerinin beden eğitimi talimleri filmi, 1915 yılında Enver Paşa'nın emriyle kurulan "Merkez Ordu Sinema Dairesi" (MOSD) tarafından çekilmiş olmalıdır.

Özet: Bu çalışmada, Türkiye'de beden eğitimi hareketinin öncüsü olarak tanınan, ancak Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet dönemlerinde spor, kültür, sanat, edebiyat, basın ve siyaset alanlarında da etkili olan Selim Sırrı Tarcan'ın Türk sinema tarihinin ilk evreleri için anlamlı olabilecek faaliyetleri sergilenmekte ve Cuma selamlıklarında çekilen filmlere refakat etme gerekçeleri ve sinemayı kullanım amaçları üstlendiği değişik görevler çerçevesinde açıklanmaya çalışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Selim Sırrı Tarcan, Meşrutiyet, sinema, eğitim.

Abstract: Selim Sırrı Tarcan, regarded as the pioneer in physical education movement in Turkey, was influential in the field of politics, press, literature, art, culture and sports during Constitutionalism and Early Republic eras. This study displays his significant activities for the first period of Turkish Cinema History and seeks to account for his reasons of accompanying the movies shot in Friday Prayer Ceremonies (Cuma Selamlığı) and his purposes of employing movies in terms of varied duties he used to take over.

Key words: Selim Sırrı Tarcan, Constitutionalism, cinema, education.

---

43 "Büyükada'da Sinema ve Konferans", *İkdam*, 23 Eylül 1913.

44 Bkz. Zafer Toprak, "İttihat ve Terakki'nin Paramiliter Gençlik Örgütleri", *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, Sayı 7, 1979, s. 96.

45 *Ahenk*, 16 Eylül 1332; Bkz. ayrıca Sabri Yetkin, "İttihat ve Terakki'nin Paramiliter Gençlik Örgütleri: Osmanlı Genç Dernekleri ve Bunların Yayın Organlarındaki Milliyetçi Söylemler", *I. Ulusal Tarih Kongresi: Tarih ve Milliyetçilik* -30 Nisan–2 Mayıs 1997, Mersin Üniversitesi, Bildiriler, s. 423.

1940'lı Yıllarda Türk Sineması[*]

Esin BERKTAŞ[**]

1940'lı yıllarda Türk sinemasının teknik ve içerik özellikleri kendine has özellikler sergiler. Kendi sosyo-ekonomik şartları içinde bir 'yoksunluklar ve yasaklar' dönemi olmasına rağmen, bu yıllarda önemli fikir, eser ve teşebbüslerin ortaya çıktığı görülür. Bunun sebeplerinden biri bu dönemde hem yeni kurulan Cumhuriyet rejimine hem de tarihe karışmış Osmanlı İmparatorluğu'na ait kültürel öğelerin birarada bulunmasıdır.

Dönemin sinemacıları İkinci Dünya Savaşı sebebiyle sıkıyönetim ve sansürün geçerli olduğu; malzeme, teknik bilgi ve işgücünün son derece kısıtlı olduğu bu yıllarda eldeki olanakları zorlayarak film üretir. 1940'lı yılların Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, İlhan Arakon, Nedim Otyam, Vedat Örfi Bengü, Memduh Ün gibi sinemacılarının mesleki ustaları sinemalarda izledikleri filmlerdir. Onlar sinemanın diğer sanatlarla etkileşim içerisinde fakat kendine has ve özgün bir dili olduğunu görmüştür. Sinemanın görsellikle işitselliği bir potada eriten kurgusal dünyasını, topluma hitap eden eserler üretmek amacıyla kullanır; filmlerinde konu, karakter, tavır, mekan, dil, kostüm, dekor ve müzikte yerel olanı basit ve sade bir biçimle beyazperdeye aktarırlar. Dünya sinemalarındaki gelişmeleri takip ederken edindikleri birikimle, sinemada yerelliği belli bir topluma has olan, o toplumda her an rastlanabilecek konu, kişi ve tavırların temsiliyle yakalarlar. Kendi hikâyelerini anlatmak için modern bir gösteri/seyir aracı olan sinemayı kullanarak, 'yerli sanat' anlayışının sinema dalındaki ilk bilinçli örneklerini verirler.

---

[*] Bu araştırmanın yapılmasında Prof. Sami Şekeroğlu'nun *Türk Sinema Tarihi Belgeseli* önemli bir kaynak olmuştur. Buna ek olarak 2003–2005 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü öğretim görevlisi merhum İlhan Arakon, Nedim Otyam ve Memduh Ün ile bir dizi kayıtlı, sözlü tarih görüşmesi yapılmıştır. Bu görüşmeler dışında, yüz yüze görüşme olanağı olmayan sinemacıların görüşleri çeşitli yazılı ve görsel kaynaklardan derlenmiştir.

[**] Yrd.Doç. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sinema-Televizyon Bölümü.

Bu yazı bu dönem sinemasının, ekonomik, politik ve içerik özelliklerini sinemacılarının kendi anlatımlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

1940'lı Yıllarda Yerli Sinemacılar

Aydın Arakon (ayakta sol başta), İlhan Arakon (pipolu), Vedat Örfi Bengü bir film çekiminde. (Maya Arakon arşivinden alınmıştır.)

1940'lı yıllarda yerli sinema sektörüne girenlerde Faruk Kenç, İlhan Arakon, Baha Gelenbevi ve Şadan Kamil önce fotoğraf sanatıyla ilgilenmiş bir kısmı ise sinemacılığın ses ve görüntü gibi uzmanlaşma gerektiren dallarında eğitim alır. İlk renkli film *Salgın*'ı çeken, sinemaskop bir objektif yapan, ADS Haber Ajansı'nı kuran, 400'ün üzerinde filmde ses sanat ve görüntü yönetmeni, ses uzmanı olarak çalışan İlhan Arakon, görüntü yönetmeni olmadan önce amatör bir fotoğrafçıdır (Kabacalı, 2007: 199). 1940 yılında Eminönü Halkevi'nde açılan ilk fotoğraf sergisinde Münif Fehim, Hüsnü Cantürk, Suat Fenik, İhsan Erkılıç ile birlikte yer alır (Gümrükçü). İlhan Arakon'un ışık, aydınlatma ve objektif konularına fotoğraf sanatı ile başlayan ilgisi, sinemaya geçişini kolaylaştırır:

> Ben fotoğraf meraklısıydım. Kapalıçarşı'da o zamanlar eski fotoğraf makinası satan bir fotoğraf eskicisi vardı. Oradan çok ucuz, harika fotoğraf makinaları almıştım. Bir gün dükkanda bakınırken dükkan sahibi "Kodak'ın 16 mm film çekme makinası, seni alâkadar eder" diye bir makine göstermişti. Oldukça iyi kullanılmış bir makinaydı. O zamanın parasıyla 25-30 liraya o makinayı aldım. Sonra Sirkeci'ye indim, Sirkeci'den de 8-10 liraya bir film aldım. İlk defa o makinayla film çekmeye başladım. Daha evvel bacanağım 8 mm bir makine almıştı. Onunla da film çekiyordum ama bu 16 mm olunca daha büyük resimler, on-

> ları kendim banyo etmeye başladım. Evimde amatör bir karanlık oda vardı. Çoluk çocuğun, arkadaşların filmlerini de çekiyordum. Hatta Atatürk'ün cenaze merasimini çektim. Bir Amerikan şirketine 125 liraya sattım (Arakon 2004a).

1940'lı yılların başarılı sinemacılarının sektöre adım atışları tesadüflere bağlı gelişir. Sinemacılık da tıpkı diğer sanat ve ticaret dalları gibi kişisel ilişkiler boyutunda yayılır. Dönemin burjuva sınıfı ailelerine mensup olmaları nedeniyle, eğitim ve kültür açısından donanımlıdır. Sinemacılık ve sinema sanatı konusunda profesyonel olarak düşünmelerini bir nedeni de budur. İlhan Arakon sinemaya girişini şöyle anlatır:

> O zaman Toprak Ofis'te çalışıyordum. İş yok, güç yok. Bir telefon geldi. Çok uzun boylu olduğu için Çifte Porsiyon dediğimiz Enver Orhon adında bir arkadaşımız vardı (...) Nazif Duru ile Murat Köseoğlu bir ortaklık kurmuş (...) film çekecekler. Enver Orhon, apartmanda Murat Bey'in bir üst katında oturuyormuş. Gidip gelirken Murat Bey onu görmüş. "Jön oynar mısın?" diye sormuş, Enver de "Oynarım" demiş. Jönü bu şekilde bulmuşlar. Şadan Kamil de rejisörlüklerini yapacak. Fakat ortada kameraman yok, art direktör yok. Enver "Benim bir arkadaşım var, 16mm film çekiyor" demiş. Kalktım, gittim. Murat Köseoğlu ve Nazif Duru'ya "Ben 35mm profesyonel makinayı, filmi yakından bile görmedim" dedim. "Ziyanı yok, sen madem ki bunları biliyorsun, çekersin" dediler. Anlaştık. Ben Toprak Ofis'e istifamı verdim ve hem art direktörlüğü hem fotoğraf direktörlüğü karmaşası içinde bu işe başladım. İlk film, *Gençlik Günahı*'ydı (Şadan Kamil, 1947) (agy).

Arakon'un birlikte çalıştığı ilk yönetmen olan Şadan Kamil ise *Gençlik Günahı* filminin çekilişini aktarırken o dönemde oyuncu bulmanın zorluklarını da dile getirir:

> Atlas Film Şirketi 1946'da kuruldu. Onlara çekeceğim *Gençlik Günahı* adlı film ilk filmleriydi (...) Senaryo, genç bir kızın aşkından istifade eden bir adamı anlatıyor. Konuyu aldığımız yer, küçük bir kitapçıktı. Senaryoyu ben yazdım. Fakat oynayacak genç bir kız yok … Her neyse şunun tanıdığı, bunun tanıdığı derken bir kız bulduk… Erkek oyuncu olarak da hava meydanında, kulede çalışan birisi bulundu. Adı da Enver Orhon'du (Sekmeç ve Ormanlı 2000: 18).

Bir başka örnek de Memduh Ün'ün *Damga* (Seyfi Havaeri, 1948) filminde oyuncu olarak sinemaya girişidir:

> Sezer Sezin başrolde oynuyor. Diğer oyuncular halkevlerinin, ikinci üçüncü sınıf tiyatro truplarının oyuncuları. Bir de jön lazım. Şehir Tiyatrosu'nda Suavi Tedü, Reşit Gürzap gibi jönler var. Bunlar fazla para alıyorlar. İki-üç bin lira civarında. *Damga*

> filmi gibi bir filmin maliyeti tahminim en fazla yirmi beş bin lira civarında. Böyle bir bütçenin içerisinde baş oyuncuya üç bin lira verme durumu olamıyor. O zaman amatör birisini arıyorlar. Benim sonradan doktor olan Turgut Başer adında bir arkadaşım vardı. Erman Film'in sahibi Hürrem Bey'in de dostuydu. Hürrem Bey ona "Senin genç, eli yüzü, fiziği düzgün arkadaşların var mı, varsa gelsin" demiş. O da bana geldi. Önce istemedim. Çünkü ben aslında Beşiktaş takımında, Çukurova Karması'nda, Ankara Karmas'ında oynamış bir futbolcuydum. Oyunculuk ile hiç ilgim yoktu. "Ben yapamam" dedim, çünkü okulda müsamerelerde bile kaçardım. Hürrem Bey beni ikna etti. Yine de çok zorluk çekmedim. Sezer Sezin çok yardımcı oldu (Ün, 2004).

1940'lı yıllarda yerli filmcilikte tek/baskın anlayış Muhsin Ertuğrul'un Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem tiyatrosu içinde şekillenen temâşa/sinema anlayışıdır. Ancak bu bakış Cumhuriyet seyircisinin ihtiyaç ve beğenilerini tam olarak karşılamaz. 1940'lı yılların sinemacılarının en önemli vurgularından biri sinemanın Osmanlı dönemi tiyatro anlayışından farklılığıdır. İlhan Arakon yerli sinemacılığın bu yıllarını şöyle anlatır:

> Sinemaya profesyonel olarak girdiğimde, 1940'larda çalışmış olan çok sevgili arkadaşımız Faruk Kenç ve ekibi vardı. Hatırladığıma nazaran Rauf Tözüm ve kardeşi. Kriton İlyadis kameraman ve görüntü yönetmeni olarak film çekerdi. Yuvakim Filmeridis vardı. Bir iki tane film yapmak isteyen kişi çıktı ama Muhsin Bey engel oldu. Mesela Raşit Rıza rejisörlük etmek istemişti. Daha başkaları da söylenebilir. Ancak bunlar tiyatrodan intikal etmiş insanlardı. Muhsin Bey'i seyrettiğimiz zaman "Bu da film mi biz bundan daha iyisini yaparız" derdik. Bize güç veren Muhsin Bey'in kötü filmleriydi. Şakir Sırmalı 1945'lerde birtakım işler yapmaya başlamıştı. Sonra 1947'de Lütfi (Akad) işe başladı (Arakon 2003a).

1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkede üretim her alanda yavaşlar. Sinema da bu sektörlerden biridir. Ancak sinemaseverlerin film izleme istekleri azalmaz. İlhan Arakon ve Şadan Kamil, savaş yıllarından bahsederken bu noktayı vurgular:

> İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye sefalet içindeydi. İnanılmayacak bir sefalet, parasızlık vardı. Hiçbir şey bulunmuyordu. 1940 senesine kadar ekmeğin fiyatı 8 kuruştu, harbin sonunda ekmeğin fiyatı 100 kuruş oldu. Müthiş karaborsa, müthiş fiyat artışları vardı. Bir aralık da İstanbul'a karartma yaptılar. Bütün İstanbul'un kapkaranlık olduğu ancak Galata Kulesi'nde kocaman bir ışığın yandığı bir fotoğraf çekmiştim. Başka yapacak bir şey olmadığından herkes sinemaya gidiyordu. İstanbul'da filmler haftada bir, Anadolu'da iki günde, üç günde bir değişiyordu.

Çünkü iki günde bütün halk seyretmiş oluyordu (Arakon 2003b).

> Akşamları açıkhava sinemaları hıncahınç dolardı. Çünkü harp zamanı insanlar evinden çıkmıyordu. Belirli saatten sonra karartma yapılıyordu. Böylece insanlar sinemalara akın etmeye başladılar. Zamanla film sayısı da artmaya başladı. Çünkü ihtiyaç artmaya başlamıştı (Sekmeç ve Ormanlı 2000: 20).

Savaş yıllarında İstanbul'daki sinema salonları şehrin canlı kalan nadir mekânlarıdır. Gerek kışlık sinema salonlarının gerekse yazlık sinema bahçelerinin sayısı yüksektir. Sinemalar özellikle gençlerin, öğrencilerin ve kadınların rağbet ettiği birer sosyal mekândır. İlhan Arakon bu sinemaların ayrıntılı bir profilini çizer:

> Kazancı üst seviyelerde olan insanlar sinemaya mutlaka bir marifet olsun diye giderdi. Mesela çarşamba günleri Melek Sineması2nın galası vardı. Melek Sineması'nda her çarşamba filmler değişirdi. Galaya kadınlar grand tuvalet, erkekler siyah elbiseyle giderdi. Diğer sinemalarda da gala geceleri olurdu ama Melek Sineması 'high-society'nin yeriydi. Genel olarak İstanbul'da en büyük sinema Melek Sineması'ydı, 700–800 kişi alıyordu. Glorya Sineması, 700 kişi alıyordu. Taksim Sineması, 850 kişi alıyordu. Sinemalar bölünmüştü. Salon filmleri, Melek Sineması'nda oynardı. Amerikan filmlerinin iyileri İpek Sineması'nda, Glorya Sineması'nda oynardı. Melek ve İpek sinemaları birbirine yakındı. Aynı kopyayı, on beş dakika arayla bir Melek bir İpek sineması gösterirdi. B tipi filmler Etual Sineması'nda, Sümer Sineması'nda oynardı. Kovboy filmleri ve gangster filmleri, Alkazar'da oynardı. Biz Alkazar'a kovboy filmi izlemeye giderdik. Oraya kovboy ya da gangster filminden başka bir şey gelmeyeceğini bilirdik. Anadolu sinemaları da daima dublaj filmler isterdi çünkü halk altyazı okuyamazdı. Anadolu'da iki günde film değiştirilirdi. İki günden sonra müşteri gelmezdi. İstanbul'da, Ankara'da, İzmir'de haftada bir film değiştirilirdi (Arakon 2003a ve 2004d).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında sinemalarda gösterilen filmleri anlatan Şadan Kamil de gösterim dilleri hakkında ayrıntılı bilgi verir:

> Yabancı filmler harp sırasında az gelmeye başlamıştı. Gelenler ise çok pahalıydı. Üstelik yabancı filmler daha çok ekonomik açıdan rahat bir sınıfın izlediği filmlerdi. Bu filmler o devirde Fransızca seyredilirdi. Hatta bu belirli sınıf Türkçeleştirilmiş filmlere gitmezdi. Fransızcası nerede oynuyor ise oraya giderlerdi. Halbuki Fransızcası da dublajdı. O filmler aslen İngilizce idiler. Sonra orijinal dilinde Almanca ve İngilizce filmlere de gidilirdi. Bu filmler o kadar çok arttı ki bir süre sonra artık hepsine Türkçe dublaj yapılmaya başlandı (Sekmeç ve Orman-

lı 2000: 20).

1940'lı yıllarda Beyoğlu sinemaları, ülkede hem yerli hem de yabancı film sektörünün merkezidir. Filmlerin halkı biraraya getiren, seyirciyi hem eğlendirip hem de bilgilendirebilen etkisi, daha bu yıllardan fark edilir. Sinema salonları hem eğitim, hem dinlenme, hem de buluşma alanları olur.

Bu dönemde bir taraftan kendi seyircisine hizmet eden, diğer taraftan Beyoğlu ile rekabet eden Suriçi bölgesinin sinemaları ise, aynı zamanda hem sinema hem geleneksel tiyatro gösterilerinin mekânıdır. İlhan Arakon Suriçi bölgesi sinemalarını şöyle anlatır:

> Şehzadebaşı'ndaki meşhur Ferah Sineması eskiden tuluat ve lubiyyat oynanan bir yerdi. Ferah Tiyatrosu sonra Ferah Sineması oldu. Rasim Day işletiyordu. Orada Naşid'i seyrettim. Çemberlitaş Sineması, Çemberlitaş'ın tam karşısındaydı. Bu sinema Darüşşafaka'ya ait bir binaymış. İpekçiler bu sinemayı kendi akrabalarına işlettirirdi. Film İpekçilerden Melek veya İpek sinemasından çıktığı zaman, İstanbul tarafında evvela Çemberlitaş Sineması alır ve gösterirdi. Muteber bir sinemaydı.
>
> Turan Sineması, Şehzadebaşı'ndaydı. Hem sinema hem tiyatroydu. Galiba Muhsin Bey'le kimin arası açılırsa orada bir tiyatro kurup birkaç hafta, birkaç ay tiyatro oynatırmış.
>
> Marmara Sineması, Beyazıt Meydanı'ndaydı. Çok rağbet gören bir sinemaydı. Bütün İstanbul Üniversitesi orada film seyrederdi (Arakon 2003c).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında yerli sinemacılar dünya olaylarını ve sinemalarını takip eder, savaş sonrasında ise Türk sinemasının *Yüzbaşı Tahsin* (Orhan M. Arıburnu, 1950), *Sürgün* (Orhan M. Arıburnu, 1951), *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951), *Barbaros Hayrettin Paşa* (Baha Gelenbevi, 1951) gibi özgün örneklerini verir. O yıllarda yerli sinemacılarımızın takip ettiği kültürel faaliyetler, filmler, yönetmenler ve oyuncular onların düşünsel altyapısını etkiler. Bu filmler arasında dünya sinema tarihinin seçkin örnekleri yer alır:

> Biz İtalyan filmi hiç seyretmezdik. Bir *Massist* vardı. *Massist Devler Ülkesinde*, *Massist Cehenneme Gidiyor* (Maciste all'inferno, Guido Brignone, 1925). Her hafta sinemalardan birisinde mutlaka Fransız filmleri olurdu. Giderdik ve beğenirdik. Rus filmlerini sonradan gördük. Genel olarak ne Ayzenştayn'ı ne de Pudovkin'i yurda sokmadılar. Mesela harp içinde Pudovkin'den bir film üç-dört gün oynamıştı, sonra kaldırıldı. *Aleksander Nevski* (Sergei Eisenstein, 1938) de gene harp içerisinde geldi. *Şimal Hücum Taburu* adıyla oynadı. Onu seyrettim. Ayzenştayn hakkındaki fikrim orada müspetti. Marcel Carné çok iyiydi. O zaman bana çok tesir etmişti. Bir de çok

> küçüktüm belki ama hala da çok iyi olduğunu tahmin ettiğim *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) var.
>
> Türk sineması, Alman sinemasından ziyade Fransız sinemasından etkilendi. Halk tarafından Fransız filmleri Amerikan filmlerinden daha fazla tutulurdu. Kovboy ve gangster filmleri hariç. René Clair, Marcel Carné filmleri tutardı. Çünkü Fransız filminde de bir parça, bugünkü gibi değil ama hagaragort[1] vardı (Arakon 2003b).

Amerikan sinemasının savaş yıllarında yaygınlaşan türleri avantür, müzikal ve melodram filmleridir. Filmlerde savaştan ve savaşın yarattığı zorluklardan bunalan halkı eğlendirmek için dans gösterileri ve şarkılar; macera dolu fantastik öyküler ya da mutsuz aşk hikayeleri sunulur. Yine de Frank Capra ve John Ford'un klasik sinema örnekleri daha ilk ortaya çıktıkları günlerde göze çarpar ve ilgiyle izlenir.

> Capra'nın filmleri bir harikaydı. *Mesela Para Beraber Gitmez* (*You Can't Take It With You*, 1938), *Bir Gecede Oldu* (*It Happened One Night*, 1934), *Meet John Doe* (1941) peşpeşe patlamıştı. Hala Capra'nın filmlerini seyrettikçe insan büyük bir zevk duyuyor. Arkasından John Ford'un filmleri geliyordu. O zamanlar beni şoke etti bu filmler. Harikulade filmlerdi, dünyanın en iyi filmlerini seyrettik. Revü olarak, şarkılı filmler olarak da fevkalade güzel şeyler vardı. Hafif komediler vardı. Fred Astaire, Ginger Rogers çifti çıkmış bütün dünyayı hayran etmişti. Peşpeşe, her sene bir iki tane filmleri gelirdi. "Ginger Rogers filmi geldi" diye millet kapılara üşüşürdü (Arakon 2004a).

1940'lı yılların sinemaları dönemin sinemacıları için birer okul olur. Filmcilik eğitiminin, sinemacılığın bir geleneğinin olmadığı, en başta ham film olmak üzere teknik gereçlerin bulunmadığı, döviz sıkıntısının yaşandığı, yurtdışına gidiş-gelişin zor olduğu bu yıllarda sinema salonlarının meraklılar için önemi anlaşılabilir. Sinemacılar, izlediklerini kendi filmlerinde uygulamak ister, bu süreç içerisinde nasıl film yapılması gerektiğini 'deneyerek' öğrenir. Memduh Ün, sektöre giriş hikâyesini anlatırken bu yıllarda sinemacılığın öğrenilmesinin ne derece zor olduğunu gösterir:

> Bizim zamanımızda sinemacılığı öğretecek kimse yoktu. *Damga* filminin ticari başarısını gördükten sonra aklım film yapmaya takıldı. Bir film yapabilirsem paraya kavuşacaktım. Ama film yapmak için gereken parayı bir yerden bulabilirsem (...) Çünkü on bin lira temin etsem filmi yapacağım. O arada yönetmenlik de öğrenmek istiyordum yani yönetmenlik de yapabilirim diye düşünüyordum. Seyfi Havaeri'ne asistan olmak istedim, almadı beni. Baha Gelenbevi'ye asistan olmak istedim. "Para da

1 *Hagaragort* eski Türk tiyatrosunda tragedya ve melodrama verilen addır.

Dönemin sinema dergilerinden örnekler

> istemiyorum" dedim. O da almadı. "Kimse beni asistan olarak almayacak, ben de bunu nasıl öğrenirim" dedim. Eski yazı biliyordum. Eski yazı biraz steno gibidir. Hızlı, bir de daha kısa süre içerisinde yazılır. Defter alıyordum, sinemaya gidiyordum, oturup bir filmi yazıyordum. Nerede plan değiştirmiş, nerede yakın, nerede uzak çekim yapılmış. Bir defada yazamıyordum, bir kere daha gidiyordum. İki defteri biraraya getirip temize çekiyordum. O filmin senaryosunu çıkarıyordum. Bir filmin nasıl çekildiğini öyle öğrendim (Ün 2004).

İlhan Arakon ise 1940'lı yıllarda 'sinefillerin' bilgi, beceri ve çabasına bağlı olarak gelişen yerli sinemacılığın yapısını şöyle anlatır:

> Çok büyük bir deneysel hadise vardı. Çünkü o zaman ne bir satır teknik kitap ne edebi bir kitap vardı. *Yıldız* mecmuası diye bir mecmua çıkardı. O da teknikten bahsetmez, filanca hanımın kıyafeti, makyajı vesaire onları yazardı. Ne Türkçe, ne İngilizce, ne Fransızca kitap yoktu. Ancak amatörler için *Film Nasıl Çekilir* gibi basit Fransızca kitaplar vardı. Hiçbir yerden hiçbir şey öğrenmeniz mümkün değildi. 1949 senesine kadar sinema ile ilgili bir kitap yoktu. 1949 senesinde Ayzenştayn'ın *Film Sense* (*Film Duyumu*) adlı kitabı geldi. Tabii son derece farklı bir kitaptı. O zamanlar Ayzenştayn'ın *Aleksander Nevksi* dışında bir filmini görmemiştik. Türkiye'ye girmesi yasaktı.
>
> Biz o çektiğimiz *Gençlik Günahı* (Şadan Kamil, 1947) ile *Seven Ne Yapmaz* (Şadan Kamil, 1947) ile arkasından gelen *Efe Aşkı* (Şadan Kamil, 1948) filmleri ile sinemayı öğrendik. *Efe Aşkı* ile hiç olmazsa filmin, film çekmenin ne olduğunu elimizle tutabildik. Bizim için bir okul oldu. Filmin, montajın ne olduğunu

> öğrendik. Biz sinema seyrederken ve prodüktörlerimizin izin verdiği imkanlarla film çekmeyi öğrendik. Bu böyle büyük bir cesaretle başladı (Arakon 2004a).

Şadan Kamil ise bu dönemin nasıl kısa bir sürede ticarileştiğini, ardarda 'ısmarlama filmlerin' çekildiğini anlatır:

> O zaman o kadar çok film çevrildi ki. Biz hatta aramızda konuşurken "Burası sosis fabrikası gibi çalışıyor" derdik. Aşağı yukarı boyları eşit, belki birisi diğerinden biraz uzun, belki birisi biraz daha şişman ama aşağı yukarı birbirine benzer. Bunlar hep ısmarlanan türde filmler olarak yürüdü. Ve bunların hepsi de iş yaptı. Çok iyi iş yaptığı için zaten aynı yolda yüründü. Derler ya film seyircisiz olmaz. Tabi seyircisiz film olmaz. Ama biz seyircimizle bir seviyedeydik, hep beraber. Onun için o bizi beğendi, biz onu beğendik. Böyle yürüdük gittik (Şekeroğlu: 1. Bölüm).

İdolleri yabancı yönetmenler olan yerli sinemacıların, yurtiçindeki tek profesyonel örnekleri Muhsin Ertuğrul'dur. Ancak birçok sinemacının Muhsin Ertuğrul ile ilişkileri mesafeli ve rekabete dayalıdır. Muhsin Ertuğrul, hem onlara hem de seyirciye tiyatroyu tanıtır, sevdirir. Bununla birlikte aynı yıllarda beyazperdede dünya sinemalarının başarılı örneklerini izleyen seyirci, Ertuğrul'un filmlerini izlediğinde hayal kırıklığına uğrar. Dönemin diğer sinemacılarının Muhsin Ertuğrul sinemasına duydukları tepki, sinema alanında onun yaptığı herşeyi değiştirme duygusu yaratır. Böylece 1940'lı yılların diğer sinemacıları filmlerinde tiyatroculardan çok amatör insanları oynatmaya başlar, film konularını halkın günlük yaşayışından seçer, mütevazı dekor ve kostümlerle çalışırlar. Teknik bilgileri ve teknolojik donanımları yoktur. Bu sebeple perdeye yansıyan görüntünün kalitesi de değişir, zayıflar. Ancak filmlerinin konuları ve anlatımı daha başarılıdır. Yapılan işin geliştirilmesi konusunda farklı düşünceler yeşerir.

Türk sineması için Muhsin Ertuğrul'un tiyatro çalışmaları onun sinemacılığına yansımış olması açısından önemlidir. Ertuğrul'un genelde 'Batı sahnelerinde izlediği oyunları Türkiye'de uygulamaya' dayanan teatral yaklaşımı dönemin sinemacıları tarafından eleştirilir. Ancak Muhsin Ertuğrul'un, İpek Film vasıtasıyla ulaştığı teknik olanaklara, kendisinden sonra Türk sineması uzun yıllar ulaşamaz. 1940'lı yılların sinemacıları da böyle bir teknolojik donanıma sahip olmadığından filmlerinde içeriğe önem verir. Ekonomik şartların yarattığı eksikler teorik altyapı ve biçimsel yeniliklerle telafi edilmeye çalışılır.

> Muhsin Bey'in filmleri İpek Film Stüdyosu'nda en iyi makinelerle, en iyi malzemelerle yapılıyordu. Onun için teknik bakımından daha üstün filmlerdi. Ama mevzu bakımından cılız şeylerdi. Biz sinemaya başladığımız zaman Muhsin Bey'i, tiyatro oyuncularını inkar ederek başladık. Ve Ayzenştayn'ın yalanına kandık. Ayzenştayn'ın *Film Sense*'de "Film montajdır"

> diyor. "Sokaktan bir adamı alır, onu oynatırım" diyor. Biz genç adamlarız. Ayzenştayn sokaktan adam alıp oynatacak, ben oynatmayacak mıyım? Bu bizi mahvetti. Sonradan düşündüm. Ayzenştayn böyle söylemiş ama kendisi Rusya'nın en ünlü, en büyük aktörleri ile film çevirmiş. Çerkasof'la film çevirmiş. Ama kitabında bunu söylemiş (Arakon, 2003b).[2]

Amatör Bir Ruhtan Profesyonel Bir Sanata

İlhan Arakon'un birlikte çalışmış olduğu meslektaş ve arkadaşları arasında yer alan Faruk Kenç ile tanışıklığı lise sıralarında başlar:

> Faruk Kenç bir parça rahat büyütülmüş bir çocuktu. Ben lise son sınıfa giderken bizim sınıfa gelmişti. O sırada benden dört- beş yaş büyüktü. Onlar sınıfın arka tarafında otururlardı, sınıfın efeleriydiydi. Faruk Abi bizim gibi talebe hayatı yaşamıyordu. Açıkça rahat, bohem bir hayatı vardı. Sinemaya giderdi. Eniştesi bir parça birşey öğrensin diye onu Almanya'ya yolladı. Almanya'da altı aylık fotoğraf kursları vardı. Biraz fotoğraf kurslarına gitti. Almanca öğrendi. Genç bir insan görgüsü edindi. Buraya geldiği zaman da sinemayı biliyordu. Sinema yapmayı bildiğinden değil. Sinema seyrediyordu. Amerikan filmlerini, gangster filmlerini seyrediyordu ve oradan gelen bir görgüsü vardı. Geçim derdi de olmayan bir insandı (agy).

1907 yılında İstanbul'da doğan Baha Gelenbevi ise, Galatasaray ve Fransa Nice liselerinde okur, ziraat eğitimi almak üzere yurtdışına gider ve orada benzer şekilde sinema ile ilgilenmeye başlar. 1928 yılında Paris'te Joinville film stüdyosunda montajcı, film operatörü ve yönetmen yardımcısı olarak çalışan; Da Cys, Pierre Billon, Andre Hugo ve Abel Gance'ın asistanlıklarını yapan Baha Gelenbevi, yurda döndükten sonra film ve fotoğraf çalışmalarına devam eder (Gelenbevi, 1982). Filmi "sanat olarak düşünmeli, teknik olarak ele almalı" diyen Gelenbevi *Film Reji Asistanı Adayı Kılavuz Kitabı* adlı çalışmasında reji asistan adaylarına seslenir:

> Uzaktan her iş kolaymış gibi görünebilir. İçine girince kelin takkesi düşer. Üstelik hele bu sinema gibi güzel sanatların bütün kollarının bileşiminden kurulu ve üstelik de bir hayli teknik içeren bir mesele olursa… Film sanatında kolay kolay paşa olunmaz. Görüntü sanatının kutsal ateşi içinizde tütüyorsa, genel bilgi yükünüz ağırca basıyorsa ve de 'ölüm de olsa sonunda rejisörlük var' diyecek azmi kendinizde buluyorsanız o zaman buyrun film arenasına. Fakat bu özelliklere sahip değilseniz

2 Nikolay Çerkasof (1903–1966) ünlü bir Rus mim sanatçısı, tiyatro oyuncusu ve aktördür. Ayzenştayn'ın *Aleksander Nevski* (1938) ve *Korkunç İvan* (1945) filmlerinde başrol oynamıştır.

Vedat Örfi Bengü (solda), Mısır'ın resmi tiyatrolarından biri olan Ramses Heyeti'nin Genel Müdürü ünlü Mısırlı aktör Yusuf Vehbi ile. (*Raşit Rıza Tiyatrosu Mecmuası*, No:4-5, 1932.)

> sakın seyirci koltuğundan kalkmayınız; ömrünüze yazık olur… Bu korkunç girişten sonra hemen şunu ekleyelim: Eğer sizde Allah vergisi sinema cevheri varsa, bu güçlüklerin çoğunu farketmeden aşabilirsiniz. Şimdilik sizin yapacağınız, sinema kimliği belirlenmemiş bir rejisörün çıraklığına kapağı atabilmektir. Filmcilik ortamında içten bağlılıklar çabuk kenetlenir, tek şart 'adamsendeci' olmamaktır (1982: 43-44).

1920'li yıllarda tiyatro oyunculuğu ile sanat hayatına başlayan, ilerleyen yıllarda Fransa ve Mısır'da oyunculuk, senaristlik, yönetmenlik ve yapımcılık yapan Vedat Örfi Bengü ise, 1940'lı yılların sonlarında sinemamızın deneyimli yönetmenlerinden biridir. İlhan Arakon, Vedat Örfi Bengü'nün sanatçı kişiliğini ve sinema bilgisini şöyle aktarır:

> Ben tanıdığım zaman Vedat Örfi Bengü Halk Film'de çok ucuz filmler yapan ve onun için de Halk Film tarafından tutulan bir kişiydi. Halk Film en ucuz filmleri yapıyor, en büyük paraları kazanıyordu. Bunun üzerine bizim patronlarımız "Bizimle film çeker misin?" diye Vedat Örfi ile konuşmuşlar. O da memnuniyetle kabul etmiş. Ben Vedat Örfi'yi film çekmek üzere geldiği zaman stüdyoda tanıdım. O zaman 58-60 yaşlarında oldukça çökmüş bir adamdı. Fakat inanılmayacak bir terbiye ve inanılmayacak derecede bir zekaya sahip, fevkalade bir adamdı. Çok çabuk ısındı kanım, çok çabuk dost olduk. Onda bir bıkkınlık

> görmüştüm. On parası olsa oturacak, hiçbirşey yapmayacak, bir parça kendini dinleyecek gibi bir hali vardı. Avans alır veya eline bir para geçerse hemen o gece o parayı bitirirdi. Yarın ne olacak diye hiç düşünmezdi. Parasız kalırdı. Fakat parasız kaldığı zaman da hemen oturur bir Fantoma kitabı, polisiye bir kitap yazardı. Götürür gene üç-beş kuruş alır, gene o parayı bitirirdi. Bir taraftan Fantoma kitapları, Kenton kitapları, bir taraftan senaryolar yazardı. Müthiş velud, inanılmaz derecede süratli kitap yazabilen bir adamdı. Ondan çok şey öğrendim. Film montajında yakın planların ne zaman, ne kadar uzunlukta konulması gerektiğini ondan evvel pek bilmiyordum. O bana bunların hepsini gösterdi. Film yönetiyordu ve çok da iyi yönetirdi. Fakat bazen telefon eder: "İlhancım o çekmecenin gözünde senaryo var, yarım bıraktığımız dünkü sahneyi sen çekiver" der, gelmezdi (2004b).

Sessiz Görüntüden Sesli Sinemaya

Bu dönemin sinemacıları opera, operet, revü geleneğine yabancı değildir ve sinemanın hem ses hem de görüntü açısından seyirciye yeni bir gösteri sunması gerektiğinin farkındadır. 1928 yılında sesli filmin icadından sonra 1950'li yıllara kadar ses sinemanın en önemli özelliği olur. Ses, eğitim seviyesi düşük seyirci için seyir faaliyetini daha da kolay ve eğlenceli bir hale getirir; büyük kalabalıkları sinema salonlarına çeker. 19. yüzyılın sonlarına kadar hüküm süren opera, operet, revü, varyete, vodvil alışkanlığı sesli sinemanın icadıyla artık sinemaya aktarılabilir.

Baha Gelenbevi müziğin sinemasal dilin oluşmasındaki payını şöyle açıklar:

> Müziğin filmlere büyük katkısı vardır, artık bugün müziksiz film düşünmek mümkün değildir. Bu hal, dramatik filmler için olduğu kadar komik filmler için de geçerlidir. Bir sekansın tesirini yalnız (refakat) fon müziğinden aldığı az görülmüş bir hal değildir. Komik durumlar mizahi bir müzikle tamamlanırken, dramatik bir sekansın heyecanı klasik bir besteyle; süratli pasajın ise allegro bir müzikle bir kat daha kuvvetlenmesi mümkündür… Bütün bu müziklerin az kısmı mevcut kompozisyonlardan alınırken; çoğunluğunun o sahnelere uygun olarak filmin bestecisi tarafından özel olarak kompoze edilmiş olması gerekir (Gelenbevi, 1982: 24).

Film müziğinin ideal yaratım süreci bu şekilde tanımlanmasına rağmen, 1940'lı yıllarda yerli film müziklerinin kullanımı oldukça farklıdır. Bu dönemde film müzikleri ünlü müzisyenlerin besteleyip seslendirdiği şarkılardan oluşur. Sinemalara girmek konser salonlarına girmekten daha ucuz olduğu için halkın ünlü ses sanatçılarına yönelik ilgisi dönemin sinemacılarını

ve film yapımcılığını tamamen değiştirir. Şadan Kamil, bu dönemin sinema anlayışını özetlerken şöyle bir değerlendirme yapar:

> Eskiden halk sinemaya kahve diye, gece klübü diye giderdi. Saz dinlerdi, ünlü şarkıcıları ya da dansözleri izlerdi. Çünkü bizim zamanımızın filmlerinde onların hepsi biraraya getiriliyordu. Halk da bu filmleri seviyordu. İçinde her şey vardı. Birkaç şarkı koyardık ve ağlatan acıklı planlar. Halk bıkmazdı ki (Sekmeç ve Ormanlı 2000: 22).

İlhan Arakon'un görüntü yönetmenliğini üstlendiği *Seven Ne Yapmaz* (Şadan Kamil, 1947) filmi ile ilgili bir anısı, Şadan Kamil'in anlattıklarını desteklerken, yerli film müziklerinin Anadolu'da nasıl filmin görsel yapısının önüne geçtiğini örnekler:

> *Seven Ne Yapmaz* filminde Münir Nurettin oynuyordu. Tabii oyun değildi. Bir sanatçı olarak gözüküyor, birtakım bestelenmiş şarkıları söylüyordu. Filmin akışı içerisinde bir renk olarak şarkı koymak için Münir Nurettin Bey ile anlaşılmıştı. Filmde aşağı yukarı yedi-sekiz şarkısı vardı. Aradan zaman geçti. *Seven Ne Yapmaz*'dan sonra üç-beş tane daha film çektik, bu filmler de oynuyordu. Bu arada *Vatan İçin*'i çekmek istedik. Nazif Bey "Dış sahnelerin bir kısmını Samsun'da çekelim" dedi. Samsun'a gittik. Nazif Bey'in sinemasında *Seven Ne Yapmaz* oynuyormuş. Akşam olunca *Seven Ne Yapmaz*'a gidelim dedik. Gittik. Filmi tanımak mümkün değil! Ne oluyor, adam nereye gidiyor. Üstelik ne Münir Nurettin var ne şarkı var filmde. Biz şaşkın şaşkın bakınırken film bitti. Ondan sonra bir müzik başladı. Arkasından Münir Nurettin'in sahneleri gelmeye başladı. Peşpeşe altı, yedi şarkı. Meğerse birinci kısmı beşinci kısıma, beşinci kısmı birinci kısıma bağlamışlar. Şarkıları filmin sonunda toptan gösteriyorlarmış. Filmin konusuna aldırdıkları yok. Herkes gelsin, seyredip gitsin diye şarkıları en sonda gösteriyorlar. Ahali de gidip ağzı açık seyrediyor. Şarkılar geldiği zaman kahvede oturanlara "şarkı başlıyor" diye haber veriyorlar. Kahvedekiler koşarak geliyor, içerde şarkıları dinleyip tekrar gidiyormuş. Onun için şarkıları ayırmışlar ki dert olmasın (Arakon 2004b).

Sesli sinemaya geçildikten sonra sinemaların yaşadığı bir başka sorun yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesidir. Yabancı filmlere yapılan dublaj yalnız bir çeviri değildir, bir 'yerlileştirme' boyutu taşır. Seyircinin eğitim düzeyinin düşük olması ve orta yaş üstü kuşağın çoğunun Latin alfabesini bilmemesi altyazı kullanımını engeller. Dublaj sektörünün yaygınlaşması sinema seyircisini artırır ancak yabancı filmlerle Türk filmleri arasındaki rekabeti yabancı filmler lehine hızlandırır.

> Okuma yazmaları çok az olduğu ve altyazıları hızlı okuyamadıkları için Anadolu halkı ile İstanbul'un yerli filme giden hal-

kı genel olarak dublajı tercih ediyordu. Dublaj yapılınca ecnebi filmde de, Türk filminde de Türkçe konuşuluyordu. Anadolu halkı filmler yerli mi yabancı mı ayırt edemiyordu. Onlar için film filmdir, gidiyor bakıyorlardı. 1947'lerde *Efe Aşkı*'nı çekmek için Akçakoca'ya gidiyorduk. Düzce'de otobüs temin ettik. Filmciler gelmiş diye yaşlıca bir adam geldi. Oturmuş bir şeyler içiyordum. "Dün burada bir film izledik. Çok güzel bir filmdi, onun artisti aranızda mı" dedi. "Seyrettiğiniz film neydi?" dedim. "*Gaip Ufuklar*" dedi. *Gaip Ufuklar* Frank Capra'nın *Shangri-La*'sıdır (*Lost Horizon*, 1937). Bana aramızda olup olmadığını sorduğu kişi Ronald Colman'dı. Çünkü Ronald Colman filmde Türkçe konuşuyordu, dublaj yapılmıştı. Ronald Colman Türkçe konuştuğu için yaşlı adam onu Türk zannediyordu. Amerikalı olsa Türkçe konuşur mu? Halk sonradan yavaş yavaş Türk artistlerini tanımaya başladı. Onun için sinemacılar yerli film yapanlara "halk yerli film istiyor" talebinde bulundu. Türk sinemasında insanların tercih ettikleri aktörler, aktrisler 1960'lardan sonra peyda olmaya başladı. Ondan evvel kimi bulursak filmde onu oynatıyorduk (Arakon 2003a ve 2004c).

İnsanı Yansıtan Bir 'Ayna'

Müziğin ve sesin sinema üzerindeki etkisi incelendikten sonra, sinemanın edebiyat, resim ve tiyatro sanatları üzerindeki etkisine bakılabilir. Sinemada sesin ön plana çıktığı 1940'lı yıllarda, diğer sanatlarda sinemanın etkisiyle görsellik ön plana geçer. Hareketin görüntülenmesine ve duyulmasına olanak veren sinema, insanı yansıtan bir 'ayna' olarak betimleyici tüm sanatlar için geri dönülmez bir sıçrama yaratır. Ahmet Hamdi Tanpınar *Türk Edebiyatında Cereyanlar* adlı incelemesinde görsel sanatlara has ritim anlayışının edebi eserlerin ritmik yapıları üzerinde yarattığı etkiden söz eder. Tanpınar sinema ve resmin 1940'lı yılların Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday gibi şairleri üzerindeki etkisini analiz ederken, görselliğin müzikalitenin önüne geçmesine sinemanın nasıl yolaçtığını anlatır:

> Filhakika 1940'dan sonra yetişen gençlerin çoğunun şiirinde herhangi bir ritm endişesine rastlamak bile mümkün değildir (…) Bu şiire daha ziyade göz hâkim olacaktır. Bu noktada gittikçe inkişaf eden resmin tesirini de kaydetmek lâzımdır (…) (bilhassa İkinci Cihan Harbi'nden sonraki şiirde) beyaz perde sanatının da gittikçe artan bir tesiri vardır. Manzumelerin yürüyüşü ve örgüsü, hatta sentimentalité'si ve trajiği doğrudan doğruya bu sanata bağlı görünen bazı şâirlerin dışında (bu cins şâirlerde *Üçüncü Adam* gibi bazı filmlerin, Walt Disney masallarının ve Charlie Chaplin'in tesirleri daima aranabilir) bile imajdan imaja geçişsiz atlayışları, kelimeyi her türlü poétique prestijinden sıyırıp çıplak

> bırakmak suretiyle âdetâ bir objet yapmalarıyle sinema daima az veya çok hâkimdir. Bununla beraber Türkiye'de doğrudan doğruya sinema estetiği üzerinde pek az durulmuş olmasına rağmen, bu tesirin mevcudiyeti ancak devir dediğimiz büyük etki ile izah edilebilir (Tanpınar 1992 [1959]: 117).

Sinemanın bireyler ve sanatlar üzerindeki etkisi toplumların görsel kültürleri ile doğrudan ilintilidir. Farklı toplumlara has seyirlik anlayışları, farklı ülke sinemalarının gelişmesindeki temel etkendir. Fortunat Strowsky'nin yazdığı ve Sabri Esat Siyavuşgil'in çevirdiği *Tiyatro ve Bizler* adlı eserde sinemadaki hareket olgusunun tiyatrodan nasıl farklılaştığını anlatılır:

> Sinema hareket sanatıdır. Başlangıçta henüz söze kavuşmadan önce tek varlık sebebi ve biricik vasfı hareketti. Vücudun hareketsiz kaldığı anlarda bile, yüzde sürekli bir hareketlilik görülürdü. Elbiselerin kıvrımları, ağaçların yaprakları, herşey hareket halindeydi. Canlı ve cansız herşey bir hareketlilik rüzgarına kapılmıştı… Bugün bütün bu sahnelerin bu kadar hareketli olmasına artık lüzum kalmamıştır…Hareket artık her sahnede maddeten görünmese de, yine sahne aralarında coşmakta ve seyirciyi bir anda bir vaziyetten diğerine, bir yerden öbürüne sürüklemektedir. Sinema ani sıçramalar sanatıdır ve bu sıçramaların her biri insanı dünyanın öbür ucuna götürür.
>
> Bu suretle sinema meraklıları adeta hareket tiryakisi kesildiklerinden, hareketsizliği ancak bir nevi sıkıntı ve kayıtsızlıkla karşılıyorlardı. Halbuki tiyatro 17. yüzyıldan itibaren hareketsizliğe meylediyordu. Sinemanın zaferinden sonra, hareketsizliğin ve uzun uzadıya söylenmenin modası geçmiş bulunuyor. Geleneklerden yakasını kurtarmış olan modern bir aktör, aynı durumda bulunan seyircilerin karşısında, hareketsiz bir sahneye bile hareket katar (Strowsky, 1946: 46-47).

Batı toplumlarında sinemanın tiyatrodan farklılaşan bu görsel yaklaşımı, Doğu toplumlarında farklı şekillenir. Batı toplumlarında yaşanan Sanayi Devrimi ile makinalaşmanın bir benzerini yaşamayan Doğu toplumlarında kendine özgü bir 'hareket' algısı gelişir. Doğu toplumlarında *hareket* ile *hız* eş anlamlı değildir. Hareket olgusuna bağlı olarak oyun, temsil, canlandırma, tiyatro kavramları da değişir. İlhan Arakon'a göre bu yapısal farklılaşma şu hikâyeyle özetlenebilir:

> Bizde tiyatro, evvel eski yoktur. Bu konuda anlatılan şöyle bir hikaye vardır. İspanya Araplarının içinde İbn-i Rüşd adında bir bilgin varmış. Mükemmel Rumca bilen İbn-i Rüşd; Aristo'yu, Eflatun'u Avrupa'ya tanıtan kişidir. Avrupa'nın bugünkü temelini hazırlamıştır. Birgün milletle birlikte mecliste oturuyormuş. Çin'den arkadaşlarıyla beraber bir Arap tüccar gelmiş. "Gel, buyur otur" demişler, tüccar oturmuş.

> - "Ne gördün Çin'de bir anlat" demiş İbn-i Rüşd.
>
> - "Efendim, çok garip bir şey gördüm. Bir adam var kral ama kral değil. Başka bir adam var onu öldürüyor ama o ölmüyor" demiş tüccar.
>
> Dinleyenler şaşırıp kalmış. "Peki, nedir bu?" demişler.
>
> - "Efendim, bir hikayeyi anlatmak için insanlar kendilerini o adamların yerine koyup oynuyor. Herkes de bunu seyrediyor" demiş tüccar.
>
> İbn-i Rüşd "Allah Allah!" demiş "Peki niye bu hikayeyi okumamışlar?"
>
> Tabii önce Araplarda temaşa nasıl ve oradan bizlere geçen nedir bunu düşünüyoruz. Tiyatro denilen şey bu şekilde anlaşılmış. İbn-i Rüşd Avrupa'ya büyük bir felsefe getirmiştir, o devirde en üst seviyede kültür sahibidir. Ancak tiyatroyu da böyle getirmiş (Arakon, 2003b).

Müslüman toplumlarda *taklit ve tasvir*e dayalı sanatların desteklenmemesi, resim yapmanın engellenmesi, yazılı metne dayanan tiyatronun yaygınlaşmaması, 'söz uçar yazı kalır' anlayışıyla sahne sanatlarının ikinci plana itilmesi farklı nesillere bu yolla bilgi aktarımını engeller (And). Osmanlı İmparatorluğu'nun seyirlik faaliyetler konusunda çağdaşı olduğu diğer toplumları yakalaması ancak 19. yüzyılda mümkün olur. Böylece 20. yüzyıl sanatçıları, hem tiyatro hem de sinema alanında özgün eserler üretme sorumluluğuyla yüzyüze gelir.

1940'lı yılların yerli filmcilerinin bir başka özelliği polisiye film, köy filmi, korku filmi, kahramanlık filmleri gibi değişik türleri uygulamalarıdır. Ancak seyircimizin melodram ve trajediye yönelik ilgisi devam eder. Memduh Ün, *Damga* filminin seyirci üzerinde gözlemlediği etkisini anlatırken bu olguyu örnekler:

> *Damga* filmi, Fikret Arıt adlı romancının *Güzel Yuana* adlı romanından alınmış. Filmin kızını genç bir delikanlı iğfal ediyor. Sonra bırakıyor, gidiyor. O ara bana rastlıyor, ben bir hariciye memuruyum. Sevişiyoruz, evlenmeye karar veriyoruz. Tam nikahta amcam ya da babam geliyor. O kızın piç olduğunu söylüyor. Nikah yarıda kalıyor. Ben hariciye memuru olarak Avrupa'ya gidiyorum. Kadın, benden bir çocuk doğuruyor. Kanser oluyor, acılar içerisinde ölüyor. Ben dönüyorum, geliyorum. Bir sahne var. Çocuk benim kucağımda. Siyahlar giymiş bir ordu arkamızda. Ve fonda, o zaman çok ünlü bir gazelhan olan Mustafa Çağlar *Makber* okuyor. Türk filmlerinde az rastlanmış çok koyu bir melodram. Film, ilk gün Taksim Sinemasında iki buçukta oynamaya başladı. Film bitti, bir kadın bayıldı. Fenalaşan yaşlı bir adamı, iki kişi kollarından tutarak çıkardılar sinemadan. Ve beni

tanıdılar. Neredeyse "bizi ne hale getirdin" diye beni sinemada linç edeceklerdi. Tabi sonra sinemada bunun arkası geldi. Filmin büyük gişe yapması, bu türde prim yaptı (Ün 2004).

1940'lı yılların sinemacıları, sinemayı kitlelere ulaşan ve ulaşması gereken bir sanat olarak görür. Filmleri ne kadar çok seyirciye ulaşırsa, o kadar başarılıdır. Onlar için seyirci de, sinema sanatı da, yapımcılar da önemlidir. Onlar sinemayı çok yönlü ele alır.

Çok güzel bir laf vardır: "Marifet iltifata tabidir, müşterisiz meta zayidir." Biz film yaptığımız zamanlarda film çok tutulsun diye elimizden gelen gayreti sarf ederdik. Çünkü çok tutulursa prodüktör çok para kazanacaktı. Prodüktör çok para kazanır ve biz de prodüktörü kandırabilirsek ondan bir parça daha fazla para alabiliriz diye düşünürdük. Her şeyden evvel bir sanatçı, ne kadar geniş kitlelere hitap edebilirse o kadar memnun olması gerekir. Çünkü o bir fikir ve sanat adamıysa onun seyircisi çok olmalıdır. Az seyircisi olan bir sanatın neticesinde bir yere varmak mümkün olmaz (Arakon 2004e).

20. yüzyılın ilk yarısında sinemamızın sorunları, altyapısı olmadan üretime geçen her yeni sektörde yaşanabilecek uyum sorunlarıdır. Dönemin sinemacılarının tüm bu şartlara rağmen sinemacılık yapmaya devam etmelerinin en önemli nedeni bu yeni sanata ilk karşılaşmalarından itibaren duydukları ilgidir. Baha Gelenbevi, 1920'li yıllarda Direklerarası'nda sinema ile ilk tanışmasını anlatırken, kendi çocukluk yıllarını gözümüzde canlandırır:

Beni ilk defa sinemaya götüren ve aynı zamanda alfabeyi söktürten Hocam o çağın ünlü komedyeni Şahap Rıza olmuştu. Şahap Rıza Darülfünun'un (üniversite) İlahiyat Şubesi'nden diplomalıydı; fakat sonradan oyuncu oldu; oyuncunun şahitliğinin bile mahkemede geçersiz görüldüğü tarihlerde!…Yıllar sonra mesleğim olacak sinematografı ilk kez onunla izledim. Hikaye şöyle geçti:

Mübarek Ramazan'ın on beşinci gecesinden sonra beni Sehzadebaşı'na götürdüler. O günün seçilmesinin nedeni mahyaların Ramazan'ın on beşinden sonra kurulmasıydı. "Çocuk mahyaları da görsün" demişlerdi büyüklerim.

…Üç ayrı tiyatronun renk renk mum fanuslu fenerler, kağıttan bayrak ve danteller, sim kordelalarla süslenmiş kapılarında, sözümona orkestralar akortsuz gürültüler çıkararak çığırtkanlık ederlerdi…Koca koca gaz lambalarının iyice aydınlattığı derinlemesine kıraathanelerde mendili omuzunda, iki eliyle bastonuna dayanmış meddahlar, kıssahanlar, hokkabazlar gösterilerine başlamış olurlardı. Bazı Acem çayhanelerinde de Karagöz'ün ibret perdesinde 'göstermelik'ini sabırla bekleyen çocuklu ihtiyarlı birçok sanatsever, mavimsi nargile dumanı içinde 'on bir ayın gülü'nün tadını çıkarırlardı.

> (Fevziye) Sokağı'nın sol köşesindeki Felek Sineması daha yapılmamıştı. Fakat bir açıkgöz, yazlık bahçe sinemasını ta o zamandan icat etmişti. Sokağa girilince 30-40 metre sonra sağdaki yanmış bir konak yavrusunun bahçe kapısına yeni buluş pompalı lüks lambasını asmış, altına da kanun çalan bir 'sazende' oturtmuştu. Bu çalgıcı, yerli yersiz ıskalalar yaparak 'sanatperveran' toplamaya çalışmaktaydı.
>
> 'Gölgesi yere düşen tasvir yasağı' denilen yersiz inanışı ortadan kaldırmak için, giriş kapısı üstüne üç metre boyunda bir kalasa, nesih yazı ile şöyle yazılmıştı: "Bu ibret verici lubiyat, Şeyhülislam makamının müsaadesiyle tiyatroperveranın istifadesine sunulmuştur." Sinemanın bu meçhul kahramanı ne yaptı etti, otuz Ramazan, tiyatroların ve türlü eğlencelerin civcivli olduğu bir ortamda 'sinematografı' başarı ile tanıttı.
>
> Kapının önü bir alem, içerisi başka alem… Yamru yumru bahçede kimi açılır kapanır demir iskemleye, kimi uzatılmış tahta kalaslara oturmuş yüz kadar erkek seyirci…Ayrıca bir de hanımlar kısmı vardı; burası yanık evin su haznesi kalıntısı üzerinde yirmi metrekarelik bir tavuk tüneğiydi adeta. Beyoğlu sinemalarında olduğu gibi perde önünde piyanocu bir ihtiyar matmazel yoktu. Onun yerine kapıdaki kanuni film başlayınca içeri giriyor, alaturkaya akortlu aletini çalmaya başlıyordu.
>
> …Pandomimanın en ilginç yönü şuydu: Sinema işletmecisi, ışıklar sönünce elindeki borusu kesilmiş bir su hunisini megafon gibi ağzına dayıyor; ancak 1928'lerde icat edilecek sesli filmin ilk gösterisini yaparmışcasına perdede geçen hikayeyi –anlatmaktan da öte adeta Türkçe'ye çeviriyor, açıklıyor, anlamlandırıyor, hatta rejisörün ıska geçtiği yerleri de kendine göre tamamlıyordu. Kimi zaman da yerel şivelerle süslüyordu konuşmaları (Gelenbevi, 1984: 17).

Özgün filmler hedefleyen ancak *sinemada bize has bir üslup* geliştirme sorununu ekonomik, tarihsel ve politik sebeplerle aşamayan 1940'lı yılların sinemacıların çoğu sonraki yıllarda sektörün hızlı üretim döngüsü içinde yer almaz. Yerli sinema sektörünün büyük bir ivmeyle gelişmesi, genç sinemacıları bireysel ve sanatsal sinema arayışlarından uzaklaştırır ve onları seri üretim sürecine uymaya zorlar. Yerli filmciliğin kısıtlı bir bütçeye, belirli formüllere dayanan üretim döngüsü gişe sonuçları önceden kestirilemeyen sanatsal denemelerin ikinci planda kalmasına neden olur. 1940'ların sinemacılarının deneysel arayışlarının hikaye anlatımının önüne çıktığı filmleri, uzun vadede sinema seyircisinin ortalama talepleriyle örtüşmez. Filmlerdeki biçimsel denemeler seyirciyi hikâyeden uzaklaştırır. Kentli bir sinema anlayışı sergileyen bu örnekler, ekonomik geliri düşük kır kökenli seyirciye hitap etmekte zorlanır.

1940'lı yılların kendisinden sonraki dönemlerle karşılaştırıldığında naif kalan sanatsal duruşu, kendi sosyo-ekonomik şartları içinde öncüdür. 1940'ların sinemacılarının düşünsel altyapıları, 1960'larda *ulusa özgü bir sinema* yaratma çabasında olan kuşağın yaklaşımlarında yeniden karşımıza çıkar. Sinemacılar kuşağının yerli bir konuyu, yerli bir üslup ve ritimle anlatan filmleri gerçekçi yaklaşımlarıyla sinemanın halka ulaşmasını ve artan bir talep görmesini sağlar. Yerli sinemacılık 1960'lı yıllarda toplumsal bilincin etkisiyle hem sinemacıların hem de seyircinin politize olduğu bir noktaya ulaşır.

Kaynaklar

And, Metin (tarihsiz) "Cumhuriyetten Önce Türkiye'de Tiyatro", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 9. İsranbul: İletişim Yayınları, 2504-10.

Gelenbevi, Baha (1982) *Film Reji Asistanı Adayı Kılavuz Kitabı,* İstanbul: İFSAK Yayınları.

_____ (1984) "Direklerarasında Sinematograf"*, Milliyet Sanat,* 98.

Gümrükçü, Cengiz (2008) "Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığımızın Gelişimi", http://www.fotografya.gen.tr.

Güvenç, Nedret (2001) *Bir Zamanlar İzmir'de*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Kabacalı, Alpay (2007) *Kültürümüzden İnsan Adaları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sekmeç, Ali ve Ormanlı, Okan (2000) "Şadan Kamil ve Bir Dönemin Sineması", *Klaket*, Mart-Nisan.

Strowsky, Fortunat (1946), *Tiyatro ve Bizler*, Çev. Sabri Esat Siyavüşgil, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Şekeroğlu, Sami (1985-87), *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Bölümü.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992 [1959]) "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Söyleşiler:

Arakon, İlhan (2003a) kişisel görüşme, 21 Mayıs 2003.

_____ (2003b) kişisel görüşme, 22 Mayıs 2003.

_____ (2003c) kişisel görüşme, 3 Kasım 2003.

_____ (2004a) kişisel görüşme, 28 Ocak 2004.

_____ (2004b) kişisel görüşme, 14 Mayıs 2004.

_____ (2004c) kişisel görüşme, 13 Aralık 2004.

_____ (2004d) kişisel görüşme, 21 Aralık 2004.

_____ (2004e) kişisel görüşme, 29 Aralık 2004.

Ün, Memduh (2004) kişisel görüşme, 11 Mart 2004.

Özet: 1940'lı yılların Türk sineması İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi altında şekillenir. Bu yıllarda sinema okullarında eğitim almamış ancak genel anlamda sanatsal ve kültürel vizyonu olan sinema meraklıları film üretmek amacıyla amatör denemeler yapar. Sosyo-ekonomik altyapıları ve özgeçmişleri açısından benzerlikler taşıyan bu genç sinemacıların her biri kendine has bir sinema anlayışına sahiptir. Bununla birlikte dönemin genel atmosferine paralel olarak kendi kültürümüze ve seyircimize hitap eden filmler yapma noktasında birleşirler.

Anahtar sözcükler: Sinema, kültürel özgünlük, İlhan Arakon.

Abstract: The Turkish cinema of the 1940s was shaped under conditions of the Second World War. In those year, young cineastes, with cultural and artistic vision, but no formal education on filmmaking, started their career with amateur experiments. Although they shared similar socio-economic background, each of them had a different understanding of cinema. However, they all aimed to making films that are appealing to local audiences in accordance with the atmosphere of the period.

Key words: Cinema, cultural specificity, İlhan Arakon.

Türk Sinemasında Tarihsel Filmler ve Bir Şair, İki Yönetmen

Turan TANYER

1940'lı yıllarda Türk sinemasında bir kıpırdanma görüldü.

Uzun zaman yerli film yapımında tek kalan İpekçiler'in yanına başka firmalar da yerleşmeye başladılar. 1939'da Halil Kamil (Ha-Ka Film)'in yapımcılığa adım atmasının ardından Ses Film, Halk Film, İstanbul Film, Atlas Film kuruldu. Yeni stüdyolar, laboratuvarlar, platolar oluşturuldu. Sinema salonu sayısı artmaya başladı.

1946'da 6 olan film üretimi ertesi yıl ilk defa çift haneli bir sayıya ulaştı. O yıl 12 yerli film seyirciyle buluştu. Film sayısı sonraki yıllarda arttı; 1950'de 22, 1951'de 36, 1952'de 61'e ulaştı.

Filmler, yeni yönetmenler, yeni oyuncular demekti.

1939-1950 yılları arasında Muhsin Ertuğrul'dan sonra, Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevî, Talat Artemel, Şakir Sırmalı, Vedat Örfi Bengü, Turgut Demirağ, Seyfi Havaeri, Kani Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Suavi Tedü, Lütfi Ömer Akad, Semih Evin, Mehmet Muhtar, Avni Dilligil, Hüseyin Peyda, Vedat Ar, Orhon Murat Arıburnu gibi yönetmenler ortaya çıktı.

Perdeye yansıyan konular ise sınırlıydı.

Konu darboğazında tarihsel film, Türk sinemasında kurtarıcı oldu. Yapımcıyı etkileyen, onu bazen yüksek maliyetle tarihsel film yapmaya iteleyen neden, Hollywood sinemasındaki konusunu tarihten alan görkemli çalışmaların seyirciyi sinema salonlarına çektiğinin görülmesiydi. Böylece geçmiş, 1949'dan sonra hızla görüntü diline karıştı.

Popüler Tarihin Yükselişi

Türk sinemasının belli bir döneminin tarihsel film adı altında bildiğimiz filmleri, bir başka tablonun bütünüyle de bağlantılıydı.

1950'li yılların başında tarih; roman, hikâye gibi edebiyat ürünleriy-

le, tiyatro oyunlarıyla, gazete ve dergilerdeki yayınlarla, özellikle popüler tarih yazıcılığının kendi dergilerini bulmasıyla doruğa vurmuştu.

İskender Fahreddin Sertelli tarafından yayımlanan, ölümünden sonra bir süre daha çıkarılan *Tarihten Sesler* dergisinin ardından popüler tarih yayıncılığı 1950'li yıllarda altın çağını yaşadı. Niyazi Ahmet Banoğlu'nun *Tarih Dünyası*, İbrahim Hakkı Konyalı'nın *Tarih Hazinesi*, özellikle deneyimli yayıncı Server İskit'in *Resimli Tarih Mecmuası* yayımlanan önemli tarih dergileri arasındaydılar.[1]

Giderek Türkiye'de tarih yazıcılığı pek çok değişik kulvardan değişik ürünlerle okuyucuyu besleyecekti. Öyle ki, geçmiş yıllarda gazeteler ve alanı tarih olmayan başka dergiler, hatta magazin ağırlıklı yayın organları da sayfalarında tarihsel konulara geniş yer ayırırlardı. Reşat Ekrem Koçu'nun, Halûk Yusuf Şehsuvaroğlu'nun İstanbul'un geçmiş günleriyle ilgili sürükleyici tefrikaları gazeteye ek olarak verilirdi. Yavaş yavaş nesli tükenen güngörmüş muharrir kesimi, sütunlarında çok defa geçmiş günlere dalıp gider, tarihe karıştırılan anılar tiryaki okuyucuyla teklifsiz paylaşılırdı. Hemen her gazete tefrika romana yer verirdi. Çoğu kitaplaşmayan, gazete sayfaları arasında kalan bu romanların önemlice bir bölümü tarih alanı üzerinden kurgulanırdı. Hatta, Tahsin Demiray, Hâmid Şendur, M. Faruk Gürtunca, Alâeddin Kıral gibi tanınmış yayıncıların çocuk dergileri sadece yerli-yabancı çizgi kahramanları için alınmazdı. Tarihsel roman, çocuk dergilerinin de vazgeçilmez kaynaklarındandı. Örneğin, 1950'de Hâmid Şendur'un *Çocuk Âlemi* adını taşıyan haftalık çocuk gazetesinde, Niyazi Ahmet'in (Banoğlu?) "Büyük Tarihi Roman" olarak sunulan "Akdenizi Titreten Korsan Kız" Yıldız'ın serüvenleri, arkasından yayımlanan Şevket Bilgisel'in "Millî roman"ı "Efenin Bölüğü", çocukların her yeni sayısını koşup kaptığı bu derginin devamını merakla beklediği romanları arasındaydı.

Tarihin yükseliş yılları, tarih dergileri ve başka yayın organlarıyla, tiyatro sahnelerinin oyun zenginliğiyle, Feridun Fazıl Tülbentçi'nin radyodan tarih sohbetleriyle sınırlı kalmadı. Tarih sinemaya sıçradı. Yerli film, tarihin yükselişine katkıda bulunan önemli bir araç oldu.[2] Uzak Doğu'da patlak veren savaşın Türk Sineması'na taşıdığı "Kore" konulu filmleri bir yana bırakırsak, tarihsel film, 1949-1953 yılları arasında çevrilen filmler içerisinde sayısal olarak yüksek bir düzeye erişti.

---

1 Bazı tarih dergilerinin yayın tarihleri, sayıları, yazanların adları bakımından derli toplu bir yazı için bk: Ali Birinci, "Bâbıâli'nin Tarih Mecmuaları (1943-1965)", *Türk Yurdu*, C. 18, S. 132, Ağustos 1998, s. 29-38.

2 Ahmet Özcan, *Türkiye'de Popüler Tarihçilik (1908-1960)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008. (Yayımlanmamış doktora tezi.) Bu çalışmada, "Beyaz Perdenin Büyüsü ve Tarih" başlıklı bölümde (s. 248-253), 1950'li yıllarda konusunu tarihten alan yerli filmler değerlendiriliyor.

Dönem Filmleri

Bu filmler tarihin geniş ve ayrıntı dolu galerisinden aktı. Hemen her yüzyıla gidildi.

Münir Hayri Egeli, sırasıyla, “Cem Sultan” (1951), “Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan” (1952), “Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk” (1953) filmleriyle Osmanlı tarihinin 15-16. yüzyıllarına en hızlı giren sinemacı oldu. Sami Ayanoğlu, “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor”u (1953) yaptı.

Ulus, 29 Mayıs 1953.

1953 yılında İstanbul’un fethinin 500. yılı kutlanacaktı. Sivil oluşumların yaptıkları hazırlıklar, devletin çeşitli kademelerinde izlenen politika ve yapılan bol yayınla halkın duyguları yakalanmıştı. Uzun zaman önce ilan edilen seferberlik sinemaya Aydın Arakon’un “İstanbul’un Fethi”yle (1951) yansıdı ve film bol seyirci topladı.

Nizamettin Nazif Tepedelenli-oğlu’nun daha 1920’lerde tefrika edilirken büyük bir ilgi uyandıran Akbulut oğlu “Kara Davut” namlı bahadırı, Mahir Canova’nın elinde görsel dünyaya girdi (1953).

Kadri Ögelman, “Akdeniz Korsanları”nı (1950); Tahir Olgaç’ın bir kitabından Faruk Kenç, “Türkân Sultan ve Köroğlu”nu (1953); Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun aynı adı taşıyan popüler-çok satan romanından Arakon, “Kızıltuğ”u (1952); Vedat Örfi Bengü, “Estergon Kalesi”ni (1950); Fikri Rutkay, “Şehitler Kalesi”ni (1949); Cahide Sonku-Sami Ayanoğlu-Talat Artemel üçlüsü, “Vatan ve Namık Kemal”i (1951) çektiler.

Sultan “Deli” İbrahim dönemi unutulmadı. Suavi Tedü, değişik bir padişahı büsbütün çileden çıkaran bir düzenbazı sinemalaştırdı: “Cinci Hoca” (1953).

Vedat Ar, “Lale Devri” (1950) ve “Üçüncü Selim’in Gözdesi” (1951) ile 18. yüzyıl başına ve sonuna gitti. Baha Gelenbevî, “Barbaros Hayrettin Paşa”yı (1951) çevirdi.

Osmanlı tarihinde el atılmayan bir dönem kalmamış gibiydi.

Esat Mahmut Karakurt’un iki dünya savaşı fonu önünde süslediği aşk romanları da sinemacılar tarafından değerlendirildi. Ayanoğlu, birinci savaşı “Son Gece” (1952), Arakon, ikinci savaşı “Ankara Ekspresi” (1952) romanları üzerinden ve Karakurt’un üslubundan sapmadan ele aldılar.

Kurtuluş Savaşı sinemacıların sık sık başvurdukları bir kaynak oldu.

Lütfi Ömer Akad, ilk filmini Halide Edip Adıvar’ın romanını uyarla-

yarak yaptı: "Vurun Kahbeye" (1949). Adıvar'ın bir romanı daha Vedat Örfi Bengü'ün çalışmasıyla perdeye yansıdı: "Ateşten Gömlek" (1950).

Dönem atmosferi, Ayanoğlu'nun Esat Mahmut Karakurt'un romanından çektiği, işgal İstanbul'unda geçen bir aşk hikâyesinden "Allahaısmarladık" (1951); Kâni Kıpçak'ın "İstanbul Kan Ağlarken" (1951) filmlerinde işlendi. Bu arada Lawrence'i İstanbul'a getirttik. Akad, Esat Tomruk'dan yararlanarak "İngiliz Kemal Lawrens'e Karşı"yı (1952) çevirdi.

Nuri Akıncı'nın "Ege Kahramanları"nın (1951) ardından Faruk Kenç, "Fato-Ya İstiklâl, Ya Ölüm"de (1949), İzmir ve dolaylarında geçen bir kahramanlık ve aşk dramından sonra "Kendini Kurtaran Şehir"de (1951) Maraş'ın kurtuluşunu destanlaştırdı. Seyfi Havaeri, Behçet Kemal Çağlar'ın yardımıyla işgal altındaki Adana'ya uzandı: "Destan Destan İçinde" (1952). Bu filmin arkasından "Zafer Güneşi"ni (1953) yaptı.

Orhon Murat Arıburnu'dan "Yüzbaşı Tahsin" (1951); Arakon'dan "Vatan İçin" (1951); Hüsamettin Işın'dan "Kocatepe'nin Beş Atlısı" (1952); Mümtaz Ener ve Nuri Ünal ikilisinden "Hürriyet İçin Şahlanan Belde" (1952) tarih içerisinde sınır tanımayan kurgulamalardı. Semih Evin, "Allah Kerim"le (1950) Aka Gündüz'ün; Kenç, "Hürriyet Şarkısı"yla (1951) Cevdet Perin'in kitaplarından yola çıktılar.

Ve yine bazı roman uyarlamaları: Şadan Kamil, Aka Gündüz'den "İki Süngü Arasında"yı (1952) aktardı. Refik Halid Karay da iki romanıyla sinemadaydı: Çetin Karamanbey, "Çete"yi (1950), Orhon Murat Arıburnu, "Sürgün"ü (1951) çevirdiler.

Bazı filmler "özel" bir alt tür, efe/zeybek kültürü üzerine kuruluydu. Kenç, bu alana Çakırcalı hikâyeleriyle girecekti: "Çakırcalı Mehmet Efe" (1950); "Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi" (1952). Ve diğerleri: Muharrem Gürses'in "Kara Efe"si (1952); Şakir Sırmalı'nın Murat Sertoğlu'dan yararlanıp yaptığı "Efelerin Efesi" (1952); Egeli'nin "Sarı Zeybek"i (1953).

1950'lerin başında Cumhuriyet döneminden fazla konu bulunamamış olunacak, bu noktada, Gürses'in "Kubilay"ı (1952); Mehmet Muhtar'ın "Ankara Casusu Ciçero"suyla (1951) kalındı.[3]

Tarihçi Gözüyle

Tarihsel filmlerin çevrildiği yılların tanığı yazar kişiler, zaman zaman sinemaya gidip ortaya çıkan ürünleri izliyorlardı. Bir defasında, tarihçi ve yayıncı Niyazi Ahmet Banoğlu, o güne kadar çevrilenlerin çoğunda gerçeklere uyulmadığını yazdı:

"Son yıllarda tarihî filmlerin fazla rağbet görmesi, bu mevzuda bir ya-

3 Bu filmlerin dökümü için, *Yıldız* (1948-1953), *Haftalık-Resimli Perde* (1949-1950) dergileri koleksiyonlarından ve Agâh Özgüç'ün kitabından (*Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973*, C. 1, Sesam Yayınları, İstanbul, ty.) yararlanıldı.

Konusu, işgal dönemi İstanbul'unda geçen, senaryosunu Osman F. Seden'in yazdığı, Kani Kıpçak'ın yönettiği bir film: "İstanbul Kan Ağlarken" (Kemal Film, 1952). Muzaffer Tema ve Gülistan Güzey.

rışa vesile olmuştur. Önüne gelen senaryo yazmakta ve film çevrilmektedir. Tarihî filmlerin rağbet görmesini memnunlukla karşılamamak mümkün değildir ve bu filmler her bakımdan faydalıdır. Ancak görüyoruz ki mevzu suiistimale uğramaktadır. Bu hal devam ederse sade milletin tarihî filmlere rağbetini azaltmakla kalmıyacak, tarih kültürü de zaafa uğrayacak, binnetice (Tarih) hürriyetini kaybedecektir. Şimdiye kadar gördüğümüz, tarihî filmlerin çoğu fecidir. Tarihî film yapmanın mes'uliyetini yüklenenler sahayı o kadar boş bulmuşlardır ki kendilerini hiçbir kayıd ile mukayyed bulmamaktadırlar. Mevzu üzerinde durmak istemiyoruz, bu ayrıca münakaşa edilecek bir meseledir. Fakat vakaların cereyan ettiği tarihlerdeki dekor ve kıyafetleri kale almamak, film san'atı noktai nazarından da affedilmez bir hatadır ve tarihî tahrif demektir.

İstanbul'un Fethi filmini Holivud'un meşhur bir senaristine teklif etmişiz, bilmem kaç milyon lira ve üç yıl mühlet istemiş. Biz, ilâ maşallah, her istediğimiz tarihî filmi hemen çeviriveriyoruz. Tarihimizi tam mânasile, iyi ve kötü taraflarile öğretmeye ve sevdirmeğe çalıştığımız ve bunda değişen imkânlar bulduğumuz bir zamanda korkarız, tarihî filmler bu yolda derin uçurumlar açacaktır. Halkın alâkasını suiistimal etmeğe hakkımız yoktur."[4]

Banoğlu, üç yıl sonra bir başka film üzerinden aynı konuya döndü. Bu defa, Muhsin Ertuğrul ekolünden Sami Ayanoğlu'nun Feridun Fazıl Tülbentçi'nin aynı adı taşıyan romanından uyarladığı "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" topun ağzındaydı:

"Vaktiyle Yenicamide bir muhallebici varmış... Muhallebi yerine su sattığı ve bir yiyen bir daha dükkânına uğramadığı halde, tam kırk yıl dükkânı iğne atılsa yere düşmiyecek şekilde dolup taşmış...

Biz, şuna kani olduk, ki Türk milletinde tarih sevgisi var oldukça, yerli tarihî filmleri bir gören bir daha görmese bile, kırk yıl daha sinemalarımız dolup taşacaktır.

Fakat gaye bu mudur?.

İstiyoruz, ki tarih sevgisi ile kalbimiz dolu olduğu halde, gururla al-

4 "Filmler", *Tarih Dünyası*, C. 2, S. 17, 15 Aralık 1950, s. 706.

kışlıyacak bir tarihî film görelim.

En büyük ümidimizi: 'Yavuz Sultan Selim ağlıyor' filmine bağlamıştık. Heyhat!..

Acaba film yapanların ellerinde halkın zevkini ölçecek bir âlet mi vardır, ki bütün Türk milleti, mutlaka ve mutlaka millî bir filmde çıplak kadın vücutları, göbek atmalardan hazzetmektedirler.

Yavuzun asıl gözyaşları ne kadar şahane idiyse, onun avantür hareketleri, Espasya kepazeliği o kadar gülünç, o kadar bayağı, o kadar tarihe hakaretti.

'Yavuz Sultan Selim ağlıyor', bir harp filmi midir, bir aşk filmi midir, isimlendiremezsiniz.

Asfalt yol üstünde, ülkeler fethetmeğe giden yeniçeri ordusuna, tepelere sıralanmış telgraf direkleri bile gülmüşlerdir.

Hem ne yeniçeri ordusu... Figüran yoksa, buna da lüzum yoktu.

Hele kazan kaldırmalara ne diyelim?..

Yeniçerilerin:

- İstemezük... âvazeleri, Osmanlı tarihinin yapraklarında dile gelecek kadar dehşetli ve korkunçken, filmde, mahalle aralarında yoğurtçuların âvazelerinden biraz farklı... Düşünün bir kere, sarayın kalın duvarlarını delen, yerle göğü inletircesine haykırışlar...

Harp sahneleri, hani en heyecanlı at koşularını filme alanların bazan, galiba makineyi yavaş çalıştırarak gözle takip edilemiyecek kadar süratle giden atları yavaşlatırlar, bizim muharipler de, nerede ise öyle çarpışacaklar..

Filmi çevirenler, bir zekâ eseri daha göstermişler.. Demokrat Partiye yaranmak için olacak -çünkü başka türlü mâna veremiyoruz- Meclisin güç başardığı işi Yavuz Sultan Selim'e ve bütün figüranlara Naima dilini konuşturarak yapmışlar.. (...)

Bir Üniversite mezunu demiyoruz, bir Lise öğretmeni konuşulan dilin yüzde ellisini kolay kolay anlayamaz. (...) Seyirciler, lûgate müracaat edemiyeceklerine göre, yanlarında birer mütercim mi bulundursunlar dersiniz.

Film devam ettiği müddetçe, seyirciler arasında sık sık:

- Ne diyor, ne diyor? diye biribirlerine seslenenleri görürsünüz.

Hele her filmde hükümdarların huzurunda mutlaka şark dansları sahneleri gösterilmesi artık gına verdi. Hem ne basit, ne iptidaî sahneler. Talebelere bu sahnelerle mi tarihî bilgi vereceğiz.(...)

Tarihî filmin yalnız bir ticaret işi olmadığını kabul etmek mecburiyetindeyiz. Bunu kabul ettiğimiz zaman, ihtisasa hürmet edilecek, hem de yapanların lehine daha kârlı olacaktır..."[5]

---

5 "Bizde Tarihi Filmler: Yavuz Sultan Selim Ağlıyor", *Yeni İnci*, S. 32, 7 Şubat 1953, s. 34-35.

Tanin, 29 Ocak 1946.

Eleştirmen Gözüyle

Sinema yazarları da bu filmler hakkında Banoğlu'ndan farklı düşünmüyorlardı. 1950'li yılların başında gazete ve dergilerde sinemaya değişik bir üslupla yaklaşan bir yazar topluluğu oluşmuştu. Nijat Özön, Semih Tuğrul, Metin Erksan, Burhan Arpad, Turhan Doyran, Tunç Yalman bunlar arasındaydı.

Yeni adlardan biri de Paris'ten dönen, sinema alanına kaymanın yollarını ararken, *Vatan* gazetesinde film eleştirilerine başlayan, *Yeditepe*, *Kaynak* gibi edebiyat-sanat dergilerine sinema yazıları veren Attilâ İlhan'dı.

İlhan, Türk sinemasının sorunlarını, sergilenen "kötü" ürünler hakkında görüşlerini, tarihçi Banoğlu'nun beğenmediği "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor" üzerinden şöyle aktarıyordu:

"Bizim rejisör ve prodüktörlerimizle 'iyi film' mevzuunda şöyle esaslı, etraflı bir münakaşa yapmak isterdik. Bize öyle geliyor ki onlar 'iyi film' denildi mi evvelâ 'iyi para getiren film' manasını çıkarıyorlar; sonra da 'gösterişi zengin, debdebeli, tantanalı film' manasını çıkarıyorlar. Birinci şekil prodüktörlerimizin, ikinci şekil ise çoğu rejisörlerimizin düşüncesini ifade eder. İkisi birleşti mi ortaya sinemacılarımız bakımından 'iyi film'in açık tarifi çıkar. (...)

'Yavuz Sultan Selim Ağlıyor' ismindeki film şurası muhakkak ki bir gayretin, yüklüce bir masrafın neticesinde meydana gelmiştir. Gerek Lâlefilm'in gerekse Rejisör Ayanoğlu'nun 'iyi bir film' yapmak istedikleri besbellidir. Ama nasıl bir 'iyi film?' İşte bütün mesele burada. Bunu anlamak için gidip filmi görmeniz yetecektir.

Bir kere filmin kazanç itibariyle 'iyi' bir film olması dikkatle gözönünde tutulmuştur. Yavuz Selim gibi en cahil seyirciyi bile çekebilecek bir isim alınmıştır. Bu da yetmemiş; bu isim, evvelce çok satılan günlük gazetelerde yayınlanmış bir tarihi tefrikadaki macera kadrosu içinde alınmış, böylece hem yazarın, hem eserin şöhretinden istifade olunmak istenmiştir. Bundan başka filmdeki bütün roller az çok isim yapmış oyunculara tevdi edilmiştir. Hatta; bir kulpu bulunarak, yerli sinemacılığımızın sembolleri hâline gelmiş bulunan alaturka şarkı, köçek ve Kur'an'dan bile medet umulmuştur. Bütün bunlar filmin temelinde bulunan kâr endişesinin esere ne derece hâkim olduğunu gösterir. Filmin prodüktörü için bu film 'iyi'dir; zira 'iyi para getirecektir.'

Öbür taraftan film'in iyiliği, güzelliği debdebeli olmak, gösterişli olmak; bu bakımdan bütün öteki yerli filmleri -hususiyle 'Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan'ı- bastırmak manasında anlaşılmıştır.(...) Sanki rejisör; oyundaki dekorlar, kostümler, teferrüata ait şeylerle gözümüzü boyamak is-

Cumhuriyet, 29 Ekim 1953

tiyor. Debdebe ile, ihtişam ile sinecek, ağzımız açık kalacak; filmin 'iyi bir film' olduğuna hükmedeceğiz.

İşte 'Yavuz Sultan Selim Ağlıyor' bu iki zaviyeden bakılarak büyük bir eser; 'iyi bir film' olarak kabul ettirilmek isteniyor. Bunda herhangi bir yenilik yok. Hollywood da hemen daima aynı şekilde hareket eder. Filmler; prodüktörlere kâr sağlamaları bakımından iyidirler; fakat, etraflarında öylesine patırdı yapılır, öylesine göklere çıkarıcı lâflar edilir ki seyircinin de filmin sâhiden iyi olduğuna inanası gelir. Demek ki bizimkiler Hollywood'daki ustalarını taklide yeltenmişler. Ama bizi kandıramıyorlar. Biz bu filmin 'iyi bir film' olmadığını biliyoruz. Sebepleri de var.

Bize sorarsanız; her şeyden önce, bu filmde Türk seyircisine beşerî veya içtimaî plânda yükseltici, aydınlatıcı muhteva veya şekil sentezleri verilememiştir. Yahut başka türlü söyleyelim; film parça parça bir takım hisler ve meseleler meşheridir; ama, bunlar müsbet bir metodla ele alınıp gerek muhtevaca gerekse formca yeni ve milli sentezlere doğru gidilememiştir. Aksine, yanlış anlaşılmış Hollywood sanayi metodları 'taklid' edilmek istenmiştir.(...) Hatta, 'Yavuz Sultan Selim Ağlıyor' fevkalâde taklit edilmiş bir eser de sayılmaz. Senaryo ve mizansende farkedilen birkaç başarılı Hollywood oyununa (turc) mukabil; ışıkların yanlışlığı, montajın düzensizliği, diyaloğların teatral havası burnumuza girmektedir.

Bize şöyle bir itiraz yapılabilir. Denebilir ki bu film Türk tarihinden alınmıştır. Şanlı bir padişahın hayatını, milletimizin kazandığı büyük zaferleri canlandırmaktadır. Biz onu seyrederken gururlanıyoruz. Hisse kapıyoruz. Övünüyoruz. Bu, yüceltici bir tesir değil midir? İlk bakışta öyle gibi görünür ama, değildir. Çünkü: Bir kere, yukarda da söylediğimiz gibi, tarihimiz milli olmak isteyen bir uslûpla ele alınmıştır; meselâ bir Cecile B. De Mille uslûbuyla ele alınmıştır. İkincisi ve daha mühimi de şu: Eserin havası meydanlarda söylenilen nutukların havasına benzetilmiş. Hani bir takım hâtibler çıkar atarlar ya; işte öyle, Yavuz Selim de bir yandan dünyaya meydan okuyor; öte yandan da 'hassas' bir adam olduğunu göstermek için iki sıra yaş döküyor. Sinemacılarımız bize Selim'in gerçek çehresini vermiyorlar. Ortaya kendi kafalarına göre bir Selim çıkarıyorlar. Bir de İpek-film'in Selim'i var. Yarın bir de Bilmem-ne-film'in Selim'i çıkar. Netice de hem tarihi şahsiyetlerimiz gerçek benliklerini kaybeder, deformasyona uğrar; hem de bu sinema icadı tarihi şahsiyetler seyircinin yalan yalnış bilgiler edinmesine sebeb olur. Fazla mubala-

ğa, herşeyde olduğu gibi, kahramanlıkta da gülünç olmamıza sebeb olabilir. (...) Bir de filmlerimize yabancı gözü ile bakalım. Biraz fazlaca mübalağa etmiyor muyuz? Yahut hiç değilse, meselâ bir Şâh İsmail'i fazlaca küçümsemiyor muyuz? Bu tarzda mütalaâ edilmiş tarihî şahsiyetler, tarihî zaferler; bizi, yersiz bir gurura sürükliyebilir. Kendi kendimizi aldatmaya başlarız. Tembelleşiriz. İşlerimizi ciddiye almayız. Halbuki biz daha fakir bir milletiz. Halkımızın yüzde yetmiş'i okuma yazma bilmez. Bize, böyle yersiz bir gurur uyandıracak mübalağalı tarihî filmler yükseltici, itici bir tesir yapmaz, aksine herşeyi güçle, kuvvetle halletmek isteyen, kafasını çalıştırmaktan hoşlanmayan insanlar olmamıza sebeb olur. Peki, tarihi büyüklerimizi işlemeyelim mi? İşleyelim ama; daha sonra; yahut da, bambaşka bir gözle. Bu haliyle, bu gibi tarihî filmler, halkımız üzerinde faydalı olduğuna pek de inanmadığımız tesirler yapmaktadır."[6]

Tarihsel filmleri yaylım ateşine tutanlar arasında diğer sinema yazarları da vardı. Suavi Tedü'nün "Cinci Hoca"sı üzerine "Kamera"dan (Metin Erksan) yapılan eleştiri şöyleydi:

"Türk-İslam sanatıyla alay eder kötülükte, çocuk oyuncağı misali dekorlar arasında ve bir ilkokul piyesini andırır basitlikte çevrilen bu ne söyliyeceğimi bilemediğim şeye, film demek bile fazla... Rejisörün sinema sanatiyle uzaktan ve yakından hiçbir alâkası yok... Zeki ve kabiliyetli ilkokul yavrularımız, bundan çok daha iyi bir temsil verebilir... Birbirini tutmayan plânlar bir yığın..."[7]

Aynı film hakkında bir başka gazeteden:

"Cinci Hoca (...) bir fantezi şeklinde ele alınmak istenilmiş. Filmin ilk takdim yazılarındaki 'Bu film tarihten ziyade bir fantezidir' yazısı bunu resmen ilân ediyor. Fakat filmin bütününde, diğer filmlerimizin pek çoğunda olduğu gibi, hiç bir istikrar yok, yâni hava zaman zaman değişiyor. Fantaziye kaçmağa çalışırken, ciddileşir gibi oluyor, derken bir heyecanlı hava esiyor. Cellâtbaşı büyük bir ciddiyet ve kritikle insanları boğuyor. Deli İbrahim-Cinci Hoca vak'asının bir tarihî fantezi şeklinde ele alınmak istenmesinin isabet derecesi üzerinde hayli münakaşa edilebilir. Fakat seyrettiğimiz film, takdim yazısındaki vasıfla pek bir alâka göstermediğine nazaran bizim tarihî filmlerde düşülen gülünçlüklerden her ne bahasına olursa olsun sıyrılmak isteyen rejisörün zekice bir buluşu diye kabul edeceğimiz geliyor. 'Cinci Hoca' filminin reji ve temsil havasında da, rejisör ve başrollerdeki artistlerin tiyatrocu olmasından gelen bir tiyatro anlayışı ağır basıyor. Şahıslar ekserî karşılıklı oturup, hem de ağır bir Osmanlı lehçesi ile uzun uzun muhavereler yapıp türlü tuhaf sözlerle halkı güldürmeye çalışıyorlar...."[8]

---

6 Attilâ İlhan, "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor Filmi Münasebetiyle İyi Film Mevzuunda Bazı Düşünceler", *Kaynak*, S. 73, 15 Şubat 1953, s. 108-111.

7 Kamera, "Cinci Hoca", *Dünya*, 22 Ekim 1953, s. 4, 6.

8 Burhan Arpad, "Cinci Hoca", *Vatan*, 19 Ekim 1953, s. 5.

Bu örnekler çoğaltılabilir. Az sayıda film beğeniyle karşılanmış olsa bile, genel olarak, gerek sinema yazarları gerekse sinema sektörü dışından kişilerin yazdıklarından çıkan sonuç, Türk sinemasında ilk tarihsel filmler furyası içerisinde çok sayıda filmin hem sinematografik anlamda hem de içerik olarak kalitesiz oluşuydu.

Tarihsel Filmler(imiz)

Tarihsel film, tarihin sinemada yorumlanmasıdır. Tarihin sinemada kurulmasıdır. Tarihçi, nasıl kağıt üzerinde geçmişin belgelerini işliyor, tarih yazıyorsa, sinemacı da yine bir metin eşliğiyle, ama görüntü diliyle tarihi yansıtıyor.

Burada önemli olan, başta yönetmenin geçmişi bir senaryo aracılığıyla, görüntü yansımasıyla işlerken nasıl bir yaklaşım ve yorumlama tekniği içerisinde olduğu. Nerede durduğu, nasıl bir pozisyon aldığı, hangi ideolojik açıdan baktığı.

Sinema adamı, gerçekte, tarihçinin "belgeci" duruşundan sıyrılan kişi. O, kendi kurmaca tarihini yapıyor. Tarihsel roman kaleme alan yazar gibi. Burada, ele alınan konuda, dönemsel gerçeklerin tarihsel metinlerden aldığı doğruluğun yanısıra, geçmişte var olmuş ya da olmamış canlandırılan karakterlerin gerçeğe uygunluğu önem kazanıyor. Geçmiş, filmde olaylar üzerinden işlenirken konuda kurmacı tutumun tarihsel zeminden sapmaması gerektiği gibi, olayların yansıtılmasında gerçekte yer almayan şeylerden kaçınmak, gerçekte var olan ya da olmayan karakterleri yaratıp, yorumlarken inandırıcılık düzeyini kaybetmemek sorunun ana damarıyla ilgili. Sorun; çünkü aslında bu yol tuzağa açık; sinema serüveninin tehlikeli yanı da bu.

Tarihçi, tarih yazarken olaylar dizinine olmayan olayları eklemiyor. Geçmişte var olmayan kişileri yaratmıyor. Var olan kişinin tarihteki rolüne yeni hayat sahneleri eklemiyor. Tabii, aksi bir yol tutturanlar da ara sıra ortaya çıkmıyor değiller; ama öyleleri farklı.

Tarih okuyucusu sınırlı. Bu sınırlılık okuyucu sayısının tarihin sinemaya yansıması sonucu beyaz perdedeki tarihi izleyen seyirci sayısından daha az oluşuyla ortaya çıkan görece bir durum. Tarihin belli bir kesitini, tarihsel romanında canlandıran romancının yazdığını okuyanın sayısı, nasıl tarihçinin yazdığı kitabı eline alandan daha çoksa, sinemadaki tarihi izleyen-okuyan da hem farklı hem de daha çok sayıda. Sinema gerçeğinin taşıdığı çekim alanı bu sonucu veriyor; ancak, işte, tehlikeyi de beraberinde getiriyor. Sinemada tarihi başka türlü yazayım derken, berbat edenler de çıkıyor.

Tolstoy, romanın son büyük mimarlarındandı. 19. yüzyıl başında Avrupa tarihinde Bonaparte'ın tarihe karışmasını, Fransa-Rusya ilişkilerini, Rusya gerçeğini Tolstoy, "Savaş ve Barış" romanında yeniden kurdu. Edebiyatı tarihten, tarihi edebiyattan koparmadan, her iki alanı bir bütünün içerisine çekti. Romanını yazmadan önce, tarih içerisinde uzun yıllar araştırdı. Bunun sonucudur; romanını kurarken, karakterlerini doğru canlandırdı, tarihsel

olaylar dizisine kattığı sahneler tarihin akışına karıştı. Onun son yıllarında, sinema çok yeniydi. Sanat mı, değil mi, neyin nesidir tartışmaları yaşanıyordu. Hiç film izlememiş, tarihin ve romanının sinemada nasıl yazılacağını da düşünmemiş olabilir. Yalnız, "Savaş ve Barış"ı sinemadan uzak kalamazdı. Sonunda 1950'lerin Hollywood'unun eline düştü. Ortaya çıkan King Vidor ürünü (1956), ne romanla ilgiliydi ne de romanın içerisindeki tarihle. Evet, bir üstün-yapım bütün özellikleriyle, çarpıcılığıyla ortadaydı; ama, yine de sorulabilir: Bu western'de, acaba John Wayne niye oynamamıştı? (Yine de kendi hesabıma kaydedeyim ki, filmde sevgili Natasha'yı canlandıran Audrey Hepburn bir başkaydı. Zarifti; bir kuğu gibiydi.) On yıl sonra Sergei Bondarchuk, romanı yeniden görüntüledi. Dört bölümlük (1966-67) filmde, tarihin ve romanın epik atmosferine dönüldü.

King Vidor'dan Tolstoy uyarlaması: *Savaş ve Barış* (1956). Audrey Hepburn ve Mel Ferrer.

Sinemayla tarih, Türkiye'de de yukarıda verdiğimiz çeşitli örnekler aracılığıyla buluştu. Sinema üzerinden tarihle kurulan ilişki, çok defa olumlu sonuç vermedi. Türk sinemasının genel yapısının şartları, tarihsel filmleri gerçeklere uymayan serüven filmlerine dönüştürdü.

Öncelikle, sinemadaki sermaye yapısı uygun değildi. Teknik olanaklar sınırlıydı.

Çoğu tiyatrodan gelen yönetmenler, sinemanın kendi gerçeğine uyum sağlayamıyorlardı. Görüntünün getirdiği dil zenginliğinin dışında kalınıyor, filmler, bir şekilde oyun sahnelemesinden öteye geçmiyorlardı. Ortaya çıkan tabloya, tiyatro kökenli oyuncuların teatral hareketleriyle katkıları da oldukça fazlaydı.

Senaryo yazarlığı o yıllarda emekleme dönemindeydi. Yapımcılar, hatta bazı yönetmenler senaryonun ne anlama geldiğinin farkında değillerdi. Bazı filmlerde senaryo yok gibiydi. Diyaloglarda kullanılan dil -filmin tarihsel film olduğu düşünüldüğünden olsa gerek- ağırlaştırılıyor, çok defa baskın bir Darülbedayi havası ve konuşma tarzı filmin tamamını sarıyordu.

Sanat yönetmeni yoktu. Sinemadaki bazı uzmanlık alanları boştu. Geçmişin mekân düzenlemeleri için stüdyolar yetersizdi. Yararlanılan dış mekânlar belliydi. Dekorların derme çatmalığının yanında, dönem gerçeğinin toplumsal, siyasal, kültürel olarak canlandırmak bakımından dönem giyinişi, yaşayış tarzı, davranış biçimleri neydi, nasıldı, pek araştırılmıyordu. Bazı sahneler için büyük harcamalar gerektiğinden, özellikle yabancı filmler-

den alınan parçaların kurgulanması yoluna gidilirdi. Millî Mücadele yıllarında geçen filmlere eldeki belgesellerden bazı sahnelerin eklenmesi kaçınılmazdı. Kılıç-kalkan ekibi, mehter takımı da olmazsa olmazlardandı.

Başarılı bir-iki film ya da yer yer iyi film olma özellikleri taşıyan çalışmaların varlığına rağmen, seyircinin önüne sürülen çok sayıda tarihsel filmde, tarihi yorumlamak bir yana, tarih gerçeğiyle fazla ilgilenilmediği, önemsenmediği için araya sızan atlamalar, tutarsızlıklar, zaman kaymaları da tablonun bir diğer acı yüzüydü. Zaten filmlerde tarihçi danışmanlar yoktu.

Seyircideki genel eğilimi izleyerek gişe başarısını kovalayan bazı yapımcılar, filmlerini müziğe boğuyor, popüler ses sanatçıları, fasıl heyetleri yüzünden konu bir yana, film "sinema"dan çıkıyor, bir "konser"e dönüşüyordu. Dans sahneleri, hemen her filmde bıktırıcı düzeydeydi.[9] Fakat şu vardı: Film adları merak uyandırıcı, etkileyici, çarpıcıydı; "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor", "Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan" gibi... Üstün-yapım olarak nitelenen filmlerde, figüran topluluğunun kabarık tutulmasına da dikkat ediliyordu.

Bu süreç içerisinde bazı firmalar, bir endüstri olarak çok gelişmiş olan Amerikan sinemasının kalabalık kadrolu tarihsel filmlerini taklit etmeye çalıştılar. Sinema yazarlarının, Hollywood'un ünlülerinden Cecil Blount de Mille'i bu bağlamda örnek vermeleri -o, bir semboldü- boşuna değildir.

Sinema tarihinde büyük yatırım ve teknik olanakların getirdiği üstün-yapımlarla, örneğin "Cleopatra" (1934), "Samson and Delilah" (1949) gibi filmlerle anılan yapımcı, yönetmen, senarist Cecil Blount de Mille, Hollywood'un kurucularından, ilginç kişilerinden biriydi. "Başarılı filmin formülü: Kan, Seks ve biraz da İncil" deyişi ona yakıştırılırdı. Aşırı sahneler yüzünden ülkesinde sansür engelini aşmanın yolunu kutsal kitaplara sığınarak

---

9 Müzik, dans sahneleri İhsan Hınçer'in bir yazısına konu oldu: "Filmlerimizde Raks", *İnci*, S. 10, 5 Nisan 1952, s. 24-27. Haftalık bir dergide ise, "memleketimizde çevrilmiş olan filmlerin en iyisini, en itinalısını ve en tezlisini kıstas olarak vereceğiz," denilerek, Akad'ın "Kanun Namına"sının "çevriliş safahatı"na geçilmeden önce "halkın ekseriyetinin yerli filmlerde aradığı hususiyetler" sıralanmıştı: "Anadoluda, bilhassa kasabalarda sinemaya gelen müşterinin kapıda ilk sorduğu sual şudur: 'Göbek var mı hemşerim?'. Halkın bu temayülünü sezen prodüktörler fırsatı ganimet bilip, iki üç senedir piyasayı göbek filmi tufanına tuttular. (...) Neticede tabiî halka gına geldi ve bugün Anadoluda o meşhur göbekli komediler fiyasko yapmağa başladı.', 'Manakyanvarî facialar ve içine yerli yersiz ezan, selâ, mevlût ve namaz sahneleri konan diğer filmler...', 'Bugün tarihî film janrının ancak muazzam, yani bizim için muazzam masraflarla meydana getirilenleri, halk nazarında prestijlerini muhafaza edebilmektedirler. Diğerleri ise revaçtan düşmüşlerdir." Yazara göre, Kemal Film'in yaptırdığı bir anketin sonuçları dikkate alınırsa, bu "hakikatler" karşısında artık halk "kuvvetli bir teze müstenit" filmler arıyordu. ("Göbek Var mı Hemşerim?", *Resimli Yirminci Asır*, C. 1, S. 14, 15 Kasım 1952, s. 10) Gerçi "kuvvetli bir teze müstenit" filmler çevrilecek; ancak yapımcılar yine de sinema kapısında yöneltilen "Göbek Var mı Hemşerim?" benzeri ya da ileri yıllarda çeşitlenen daha değişik sorulara da cevap aramayı ihmal etmeyip, film listelerini hazırlarken dikkatli davranacaklardır.

bulmuştu. Filmlerin konularını, Tevrat'tan, İncil'den seçer; itirazları önlemek için kutsal kitaplardaki hikâyeleri gösterirdi. Onun bu formülü başkaları tarafından da benimsendi.

İpekçiler, MGM filmleri getirtiyorlardı. Hollywood'un sıradan ürünlerinin yanında görkemli filmlerinin dağıtımı, işletilmesi İpekçiler'in tekelindeydi.

Amerikan sinemasının üstün-yapımlarına, Cecil Blount de Mille filmlerine benzer filmler yapmak için hareket eden başka firmaların arasına İpekçiler de FİTAŞ aracılığıyla karıştılar.

İpekçiler'in üstün-yapımlarının senaryolarını bir şair yazdı.

Sovyetler Birliği posta pulunda Nâzım Hikmet.

Sinemacı Olmak İsteyen Şair

Nâzım Hikmet, 1917 İhtilali'nden sonra genç yaşta gittiği Sovyetler Birliği yıllarında sinemayla ilgilenmeye başlamıştı.[10]

1925'de Türkiye'ye döndüğünde, babasının çıkardığı sinema dergi ve gazetelerinin teknik işlerini üstlendi. Bu yayınların sayfalarını düzenledi; ara sıra sinema üzerine yazılar kaleme aldı. Ancak bir süre sonra yeniden yurt dışına çıktı. Üç yıl kadar Moskova'da kaldı. 1928'de Türkiye'ye döndü.

Onun döndüğü yıl, İpekçi ailesi bir film yapımevi kurmuştu. Kapalıçarşı'da ipek ticareti yaparken, daha sonra Eminönü'nde bir bonmarşe aracılığıyla ticaret alanında ileri bir adım atan aile, bir yandan da İstanbul ve İzmir'de sinemalar açmıştı. Sinemacılığın çekici yanı, işletmecilikten sonra da film yapımcılığını getirmiş, "İpek Film" kurulmuştu. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Ankara Postası" yapımevinin ilk filmi oldu.[11]

---

10 Nâzım Hikmet'in "sinemacı" yönünü öne çıkaran "ilk" yazılar için bk: Ece Ayhan, "Nâzım Hikmet ve Sinema", *Yeni Sinema*, S. 9, Ağustos 1967; Ahmet Soner, "Sinemacı Gözüyle: Nâzım", *Cumhuriyet Sanat Edebiyat* (Ek), S. 1, Ocak 1971, s. 4; Ercüment Akman, "Nâzım Hikmet ve Sinema", *Türkiye Defteri*, S. 8, Haziran 1974, s.108-113. Toparlayıcı bir yazı olarak bk: Agâh Özgüç, "Nâzım Hikmet Filmleri", *Cumhuriyet Dergi*, S. 404, 19 Aralık 1993, s. 16-17. "Tevfik Doğan" müstearı ile bir gazetedeki yazı dizimiz: "Nâzım Hikmet ve Sinema", *Siyah Beyaz* (Ankara), 18-24 Nisan 1997. Ayrıca bk: Oğuz Makal, "Nâzım Hikmet'i Senaryoları ve Filmleriyle Keşfetmek", *100. Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan* (içerisinde), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2973, Ankara, 2002, s. 425-456; aynı yazar, *Beyazperdede ve Sahnede Nâzım Hikmet*, YGS yayınları, İstanbul, 2003.

11 Bu şirket, 1934'de FİTAŞ (Film İşleri Türk Anonim Şirketi) ve SİNTAŞ (Sinema İşleri Türk Anonim Şirketi) olarak ikiye ayrıldı.

Nâzım Hikmet, 1932 yılı sonlarında İpek Film Stüdyosu'na çevirmen olarak girdi. Diyalog yazarı, seslendirmeci, seslendirme yönetmeni olarak çalıştı. Muhlis Sabahattin'in, Mesut Cemil Tel'in film müziklerine söz yazdı.

Muhsin Ertuğrul'la Sovyetler Birliği yıllarında tanışmıştı. Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun senaryosu üzerine kurulu "Bir Millet Uyanıyor" (1932) filminde bir araya geldiler. Nâzım Hikmet, film setinde dekorları hazırladı, boyadı, mekân seçimine koşturdu. Bazı sahne çekimlerinde yönetmenine yardımcı oldu. Muhsin Ertuğrul'un isteği üzerine senaryo yazmaya başladı. Birlikte operet (müzikli) filmleri, vodviller, melodramlar, oyun uyarlamaları, yabancı film aktarmaları yaptılar. "Karım Beni Aldatırsa" (1933), "Söz Bir Allah Bir" (1933), "Cici Berber" (1933), "Naşit Dolandırıcı" (Kısa film, 1933), "Fena Yol" (1933), "Milyon Avcıları" (1934), "Leblebici Horhor Ağa" (1934), "Aysel, Bataklı Damın Kızı" (1934-35) filmlerinin senaryolarını yazdı. "Mineli Kuş" senaryosundan çevrilmesine başlanan film (1933) ise tamamlanamadı. Türk sinema tarihiyle ilgilenen Nurullah Tilgen, filmin "bazı sebeplerden yarıda bırakılmış" olduğunu belirtir.[12]

---

12 "Türk Filmciliği...", *Yıldız,* S. 32, 1 Ağustos 1953. (Tilgen'in yazısı bir dizi içerisindedir: "Türk Filmciliği -Dünden Bugüne, 1914 - 1953", *Yıldız,* III. Seri, C. II, S. 30-37, 18 Temmuz-5 Eylül 1953.) Nijat Özön, "(İpek Film) *Mineli kuş'a* başladı, yarım kaldı," der. (*Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1968, s. 69)

"Mineli Kuş", Münir Nurettin (Selçuk) Bey'in baş rolünde görünüp, Mesud Cemil (Tel)'in, Nâzım Hikmet'e ait güfteler üzerine yaptığı besteleri seslendireceği bir film olacaktı. Murat Bardakçı, bir yazısında, "Modern Türk sinemasının ve Türk tiyatrosunun kurucusu kabul edilen Muhsin Ertuğrul, 1930'ların sonuna doğru yeni bir film çekiyordu: 'Mineli Kuş' adında müzikli bir film. Senaryoyu o günlerde de tartışılan ama bir hayli meşhur olan bir isim, Nâzım Hikmet yazmış ve film için iki de güfte, yani şarkı sözü kaleme almıştı. (...) Mesud Cemil, Nâzım'ın şiirlerine alışılmadık fakat son derece hoş melodiler giydirdi ama *çekimler devam ettiği sırada, 1938'in meşhur Harbokulu olayları yaşandı. Nâzım tutuklandı*, bir savaş gemisinde kurulan askeri mahkemeye çıkartıldı, 'komünistlikten' 28 seneye mahkum edildi ve bütün bunların arasında *olan 'Mineli Kuş'a da oldu ve çekimler birdenbire duruverdi*. Ben çok aramama, Türk sinema tarihini bildiğini iddia edenlere devamlı sormama ve soruşturmama rağmen 'Mineli Kuş'un çekilen kısmının ne olduğu ve akibeti hakkında hiçbir yerden hiçbir şey öğrenemedim," der. ("İşte, Nâzım Hikmet'in sansürlenen şarkıları", *Hürriyet*, 18 Şubat 2001) Yazarın bu konuyu işlediği önceki yazısı: "Nâzım'ın martıları ve iki yasak şarkı", *Hürriyet* (*Yeni Süper Show* eki), 21 Mart 1993.

Film Bardakçı'nın dediği gibi, 1938'de, 'Harp Okulu olayları' sırasında değil; bu tarihten 5 yıl önce çevriliyordu. Bir "Sinema ve Tiyatro Mecmuası"nda şöyle bir haber yer alıyor: "İpekfilm studyolarının 33 repertuvarında (Mineli Kuş) vardır. Münir Nurettin Bey de bu filimde çalışacaktır." (*Alemdar*, No. 12-2, 28.2.933, s. 14) İpekçiler'in İzmir'de dağıtılan bir film el ilanında, "Söz Bir Allah Bir"in 5 Birinci teşrin 1933 gününden itibaren Elhamra Sineması'nda gösterime gireceği, "Bu sene göstereceğimiz TÜRKÇE büyük filimlerimiz" başlığı altında da "Cici Berber", "Mineli Kuş", "İki Ahbap", "Leblebici Horhor" duyuruluyor. Çekimlerin durmasının nedeni, Nâzım Hikmet'in ne 1933 ne de 1937'deki tutuklanışıyla ilgili olmayıp, şirketin mali

Bu arada senaryolarını yazdığı iki film yönetti: Biri kısa bir film olan "Düğün Gecesi (Kanlı Nigar)" (1933), ötekisi uzun metrajlı bir çalışma: "Güneşe Doğru" (1937). İki belgesel çekti: "İstanbul Senfonisi" (1934), "Bursa Senfonisi" (1934).

Uzun süren cezaevi yılları başlamadan önce yazıp bıraktığı senaryoları yine Ertuğrul'un filmlerine kaynaklık etti: "Tosun Paşa" (1939), "Şehvet Kurbanı" (1940), "Kıskanç" (1939-42). Bunları Bursa Cezaevi'ndeyken yazdığı senaryolardan iki film izledi: "Kahveci Güzeli" (1941), "Kızılırmak Karakoyun" (1946-47). Ayrıca "İhsan Koza" adıyla romanlar yazan İhsan İpekçi'nin iki romanını senaryolaştırdı. İkisini de Ferdi Tayfur yönetti: "Senede Bir Gün" (1946), "İstiklâl Madalyası" (1948).[13]

Senaryolarında kendi adını kullanmadı. "Mümtaz Osman",

---

yapısının bozulmasıydı. "Cici Berber" değil; ama "Milyon Avcıları" (Filme önce "İki Ahbap" adı düşünülmüştü.) ve "Leblebici Horhor Ağa", gişe yönünden başarısız oldular. Kalabalık kadrolar, pahalı dekorlar filmlerin maliyetlerini yükseltmişti. İpekçiler, üç filmin ardından yapımcılıktan bir süreliğine -N. Hikmet'e küçük bütçeli filmlerini yapması için verilen destek dışında- çekildiler.

"Mineli Kuş"un çekilen sahneleri (negatifi), eğer İstanbul Belediyesi'nin film deposuna kaldırılmışsa, bu depoda çıkan yangın sonrası yok olmuş olabilir. Adalet Cimcoz, bir yazısında kardeşi Ferdi Tayfur'un sesini verdiği filmleri anarken, "İpekçilerin depolarındaki filmlerin yanmasıyla, sesi de yok oluverdi," der. ("Sözlendirme Anıları", *Yeni Sinema*, S. 19-20, Haziran-Temmuz 1968, s. 42) İhsan İpekçi'nin oğlu İsmail Cem, "İpek Film" arşivine şöyle bir cümleyle değinir: "Meşhur bir yangın çıktı. Gitti o arşiv maalesef..." (*Ben Böyle Veda Etmeliyim "İsmail Cem Kitabı",* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 13) Yangın olayı şudur: Film şirketlerinin ellerindeki yerli-yabancı filmler Aynalıkavak'ta İstanbul Belediyesi'ne ait bir ahşap depoda toplanmıştı. 19 Temmuz 1959 gecesi depoda yangın çıktı. Yerli ve dışarıdan getirilen filmlerin negatifleri, işletmelerde bulunmayan pozitif kopyalar ile ham filmler yandı. Türk Sineması, denebilir ki, yok oldu. Elde, sinemalarda oynatılan, şirketlerde ya da bazı kişilerde bulunan çok az sayıda pozitif kopya kaldı. FİTAŞ'ın filmleri de bu depodaydı. Olayla ilgili olarak bk: "Yangın", *Kim*, S. 69, 27 Temmuz 1959, s. 30-31.

13 Filmi Ferdi Tayfur'un yönettiği, senaryonun İhsan Koza (İhsan İpekçi) ile Ferdi Tayfur'a ait olduğu yazılmıştı. "İhsan Koza" adını İhsan İpekçi kullanıyordu; ama filmin senaryo yazarı olan "İhsan Koza", Nâzım Hikmet'ten başkası değildi. 1947'de eşine gönderdiği mektuplarda, İhsan İpekçi'nin Bursa Cezaevi'ne gelerek iki senaryo ısmarladığını, bu senaryoları yazdığını söylüyor (Nâzım Hikmet, *Piraye'ye Mektuplar-2*, Derleyen: Memet Fuat, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 266, 268, 272, 273, 276). Ve aynı günlerdeki bir başka mektuptan şu satırlar: "İhsan İpekçi'nin 'İstiklâl Madalyası' isimli mevzuunu senaryo haline getirdim. Bugün temize çekeceğim, yarın savcılığa yollarım. Öbür gün postaya verilir, yani birkaç gün sonra parasının bir kısmını İhsan sana yollamış olur" (s. 274). Bu filmle, "Kurtuluş Savaşı Filmleri" modası başladı. Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmler üzerine bazı eksiklerine rağmen yararlı bir çalışma olarak bk: Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, Dizi Yayınları, İstanbul, 1970. Aynı konuda Nuri Ünal'ın "Hürriyet İçin" (1957) filmine yapılan bir eleştiri çerçevesinde bk: T. Kakınç, "Ulusal 'İstismar'", *Pazar Postası*, S. 20, 19 Mayıs 1957.

Yedigün, S. 35, 8 İkinciteşrin 1933.

"M. İhsan", "Ercümend Er" ve İhsan İpekçi'den ödünç aldığı "İhsan Koza", onun sinemadaki adları oldu.

14 Temmuz 1950'de "Af Kanunu" yürürlüğe girince, bu yasadan yararlanıp, 15 Temmuz günü özgürlüğüne kavuştu.

Dış dünyaya geçtiğinde kendisine yardım elini uzatacak tek yer İpekçiler'di. Stüdyoda çalışmak, senaryolar yazmak için eski dostların yanına döndüğünde, Türk sineması yıllar önce bıraktığından farklı bir yapıdaydı. Muhsin Ertuğrul, sinemadan elini çekmişti. (1953'te renkli Türk filmi "Halıcı Kız" ile bir hamle daha yapacak, film başarısız olunca da sinema serüveni bu defa kesin olarak sona erecekti.) Film şirketlerinin, sinema salonlarının sayısı çoğalmıştı. Artık her yıl artan sayıda film salonlara taşınıyordu. Konusu tarihten taşınan ya da geçmişe yerleştirilen hikâyeli filmler de o yılların modasıydı.

Nâzım Hikmet, tarihsel film salgınının tam ortasına düştü.

İki yönetmen; Baha Gelenbevî ve eski arkadaşı Vedat Ar'la birlikte çalıştı.

Vedat Ar

Vedat Ar, 1907'de İstanbul'da doğdu. 1925'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nin afiş şubesini 1928'de bitirdi. Aynı yıl Fransa'ya gitti. Paris Ecole Municipale des Arts Appliques a l'Industrie'de dekorasyon öğrenimi gördü. Ülkesine dönene kadar film stüdyolarında dekoratör olarak çalıştı. 1931'de sesli çekilen "İstanbul Sokaklarında"nın iç sahnelerinin çekimleri için Fransa'ya gelen Ertuğrul Muhsin ile tanıştı. Ertuğrul'a bu film için kurduğu dekorlarla yardımcı oldu. 1931'de İstanbul'a döndü. Güzel Sanatlar Akademisi'nin seramik bölümünde öğretim üyeliğine getirildi. İpek Film Stüdyosu'nda, Darülbedayi'de dekoratör ve kostümcü olarak çalıştı. 1936-1944 yılları arasında İzmir Fuarı'nda bazı pavyonların dekorlarını yaptı. 1948-1970 yıllarında kendi firması olan FİLMER adına 300'den fazla reklam filmi, ayrıca belgesel türde film çekti. 1947'de ilk Türk canlandırma filmi "Zeybek Oyunu"nu Akademi'deki öğrencileriyle birlikte gerçekleştirdi.

11 Mart 2001'de İstanbul'da öldü.[14]

Vedat Ar'ın filmografisinde iki çalışma vardır. İkisinin de konusu 18. yüzyıl İstanbul'unda geçer.

"Üçüncü Selim'in Gözdesi"

"- Lâle raksı başlasın!

80 kişilik incesaz heyeti 'icrayı âhenk'e başladı.

Boğazın en güzel bir köşesinde, Emirgân korusundayız. Fevkalâde bir sonbahar güneşi etrafı aydınlatıyor. Ve müziğin ritmine ayak uyduran otuz güzel kız büyük havuzun ortasındaki adacıkta kıvrak hareketlerle dönüyorlar.

XIXuncu asırdayız. Karşımızdaki bu genç dilberlerin hepsi de o zamanın kıyafetlerine bürünmüşler. Göl diyebileceğimiz koca havuzda yüzen sandaldaki dört hatun kişi de tüllere sarınmışlar.

Filim makinası harıl harıl çalışıyor.

- Stop!

Durdular. "Padişahın gözdesi" adını taşıyan senaryo filme alınıyor..."

Gazeteci Şahap Balcıoğlu, bir filmin çekimleri sırasında edindiği bilgi ve izlenimleri aktarıyor.[15]

Balcıoğlu'nun yazısından altı ay kadar önce, Nâzım Hikmet'in cezaevinden tahliye edildiği gün yayımlanan bir dergideki röportajda yazılanlara bakılırsa, III. Selim dönemi ve bestekâr Sadullah Ağa'yla ilgili müzikli bir film projesi İpekçiler'in gündemine alınmıştı. Dönemin ünlü ses sanatçısı ve bestekârı Münir Nurettin Selçuk, Osman Nihad Akın'ın sorularını cevaplandırırken, filmde söyleyeceği, koronun seslendireceği bestelerden söz ediyor, adlarını veriyordu.[16]

Nâzım Hikmet, serbest kaldıktan hemen sonra İpekçiler'le çalışmaya başladığında, Münir Nurettin'li bu projeye katılıp, filmin senaryosunu yazdı. Konu, Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'in 1921'de *Peyâm-ı Sabâh*'ta yayımladığı "İstanbul Halkının Tenezzüh ve Eğlenceleri" başlıklı yazı

14 Hakkında bilgi için bk: "Rejisör Vedat Ar", *Yıldız*, S. 22, 26 Mayıs 1951, s. 17; *Ses Sanatçılar Ansiklopedisi*, Neşriyat Anonim Şirketi, İstanbul, 1970, s. 31; Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 335; Atilla Dorsay-Turhan Gürkan, *Sinema Ansiklopedisi* (*Gösteri* dergisi eki), İstanbul, s. 10; Agâh Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, AFA Yayınları, İstanbul, 1995, s. 17; Alpay Kabacalı, "Çok Yönlü Yaratıcılık", *Cumhuriyet*, 11 Haziran 1990; *Akademiye Tanıklık 3 (Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar... Dekoratif Sanatlar)*, Editör: Ahmet Öner Gezgin, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s. 384-385; Gökhan Akçura, *İnsanlar Alemi*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.

15 Şahap Balcıoğlu, "Padişah'ın gözdesi", *Akşam,* 5 Aralık 1950, s. 3.

16 Osman Nihad, "Üstatla Neler Konuştum", *Radyo Haftası*, S. 8, 15 Temmuz 1950, s. 9.

dizisinde, III. Selim'in cariyesi Mihriban'la bestekâr Sadullah Ağa arasındaki aşkın nakledildiği bir "rivayet"ten kaynaklanıyordu.[17] Verimli yazarlarımızdan Ziya Şakir Soku, bir romanını bu rivayet üzerinden hareketle yazmıştı.[18] Sadullah Ağa ile Mihriban arasındaki aşk hikâyesi, tarihsel sahneler önünde bir yerli filmin konusu olacak, seyirciyi yakalayacak türdendi.

Vedat Ar, yapımcı İhsan İpekçi için, "Şirketini ikna etti ve şimdiye kadar hiçbir filme nasip olmayan bir bütçe"yle filmin yönetimini kendisine verdiğini söylüyor.[19]

Senaryo yazarıyla 1930'lu yıllardan tanışan Ar, "Ben bir yenilik getirmek, revülü filmler yapmak istedim," diyor ve devam ediyor:

"... O sıra Muhsin Ankara'ya gitmiş, Nâzım da hapisten yeni çıkmıştı. Nâzım ilk senaryoyu yazdıktan sonra, 'Buna bir modern kısım ekleyelim' dedi. Doğrudan doğruya tarihi bir film yapsaydık, gülünç olurdu. Çünkü eldeki imkânlar çok dar. Otantik bir tarihi film yapmak, büyük para, bol vakit işi... Konservatuar öğrencileri bir eser sahneye koysunlar, olaylar aynı zamanda sahnede geçmiş olsun, dedim. Nâzım da kabul etti... "[20]

Nâzım Hikmet, Bursa Cezaevi'ndeyken Piraye Hanım'a, Vâlâ'ya, Kemal Tahir'e, Memet Fuat'a gönderdiği mektuplarda, yazdığı senaryolardan söz eder, sinemayla ilgili pek çok konuya değinirdi. Bir defasında Vâlâ Nureddin gönderdiği bir mektupta, çevrilen yeni filmlerden söz açmış olacak; o da arkadaşına yazdığı mektuba şu cümleyi iliştirmiş:

"Yeni yerli filimleri bilmiyorum, fakat anlaşılan, dediğiniz gibi Arap filimlerini taklide kadar düştülerse hayyalelfelah..."[21]

"Arap filimleri" dediği, Takiyye Karyoka, Mediha Yusri, Yusuf Vehbi, Narülhüda, Leyla Murat, Emine Nurettin gibi oyuncuların göründükleri, Türkiye sinemalarında dolaşıma giren, seyirci toplayan, çoğunda çalgının, şarkının, dansın esirgenmediği Mısır melodramlarıydı. Türkiye'de sinema seyircisini etkileyen bu filmlerin estirdiği rüzgâr yerli yapımcıyı önüne katmış, benzer ürünler sinema salonlarına girmişti. O da mektubunda Vâlâ Nureddin'e bu durumdan yakınıyor. Öyleyse, Ziya Şakir'in romanından yararlanarak yazdığı senaryo ne oluyor?

İpekçiler, daha önce bu türden filmleri denemişler, gişe hasılatından

---

17 Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı,* Hazırlayan: Ali Şükrü Çoruk, Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 168-169.

18 Ziya Şakir, *Sadullah Ağa*, Efe Neşriyat, İstanbul, 1944.

19 *Yıldız*, S. 22, 26 Mayıs 1951, s. 17.

20 Alpay Kabacalı, *agy.*

21 Nâzım Hikmet, *Bursa Cezaevinden Vâ-Nû'lara Mektuplar*, Cem Yayınevi, 2. bs, İstanbul, 1993, s. 33. "Bursa Cezaevi'ndeki eksikliğini gideremediği ihtiyaçlardan biri de izleyemediği filmlerdi. Mehmet Ali Cimcoz'un verdiği bilgiye göre, kendisini ziyarete gelen dostlarına piyasada gördükleri filmleri anlattırırmış" (Ahmet Soner, *agy.*).

memnun olmuşlardı. Sadettin Kaynak ile Vecdi Bingöl'ün şarkıları, Münir Nurettin Selçuk'un attığı gazellerle Muhsin Ertuğrul'un "Allahın Cenneti" (1939), bu alanda öncü bir filmdi. Ardından Nâzım Hikmet'in senaryosunu yazdığı, ilginç konusuna rağmen Muhsin Ertuğrul'un elinde berbat olan, bir oyuncu olmayan Münir Nurettin Selçuk'un sayesinde alaturka müzik konserine dönüşen "Kahveci Güzeli" de aynı çizgi üzerinden bir çalışmaydı.

İpekçiler, aradan geçen on yıl sonra da bu anlayıştan sapmadılar.

> İstanbul'da konservatuar öğrencileri bir revü sahneye koyarlar. Bu revüde Sadullah Ağa ile III. Selim'in gözdesi Mihriban'ın ilişkisi konu edilir. Sadullah Ağa, haremde cariyelerle meşk ederken, padişahın cariyelerinden Mihriban'a aşık olur. Bestekârın gözdesiyle olan ilişkisini öğrenen III. Selim bu duruma kızar, Sadullah Ağa'nın öldürülmesini ister. Saray görevlileri, Sadullah Ağa'yı zindana atarlar; ama, padişahın verdiği emirden daha sonra pişman olacağını düşünerek idamını geciktirirler. Sadullah Ağa, zindanda geçirdiği birkaç gün içerisinde bir beste yapar. Bu beste III. Selim'e dinletilir. Kendisi de bestekâr olan III. Selim, yeni eseri çok beğenir. Eser sahibinin Sadullah Ağa olduğunu öğrenince onu affeder. İki sevgilinin evlenmelerine izin verir.

Sadullah Ağa'yı Münir Nurettin Selçuk, Mihriban'ı Perihan Altındağ Sözeri, Üçüncü Selim'i de Cahit Irgat canlandırdılar.[22]

> Havuzlu saray bahçesi, müzik; İshak'ın tamburu ve kanunlar...
> A ç ı l ı r
> 146. Tambur ve kanun nağmelerine uygun iltimalarla havuzda fanusların titreyişi... Kamera yükselir. Tambur çalan İshak'ı ve kanun çalan yirmi kadar sazendeyi görür. Suda oynaşan gölgeler ve sazendelerden kamera yan istikamete yürür. Fanuslar, çiçeklerden örülmüş bir mahalde, Padişah dizi ucundaki Mihriban'ın boynunu okşar:
> III. Selim – Sadullah sana yeni bir şarkı meşkettirecek.
> Hocanızdan hoşnud musunuz Mihriban?
> Mihriban – Hoşnuduz sâyenizde arslanım.
> III. Selim – Daha yanıma, daha yanıma gel, Rabia Hatun ne demiş?:
> Ben tâ... senin yanında dahi hasretim sana."
> Mihriban daha sokulur.

22 "Üçüncü Selim'in Gözdesi". Yönetmen: Vedat Ar; Senaryo: İhsan Koza (Nâzım Hikmet); Görüntü Yönetmeni: Özen Sermet; Dekor: Muzaffer Batur; Yönetmen Yardımcıları: Zeki Alpan, Refet Gülerman; Oyuncular: Münir Nurettin Selçuk (Sadullah Ağa), Perihan Altındağ Sözeri (Mihriban), Cahit Irgat (III. Selim), Muazzez Erdiken (Valide Sultan), Sema Renkler, İhsan Evrim (Öğrenci), Feridun Çölgeçen, Meral Körmükçü, Şeyhmehan Küsra, Pola Morelli, Münir Ceyhan; Yapımevi: FİTAŞ.

Mihriban – Rabia Hatun çok akıllı kadınmış, arslanım.
III. Selim – Acep senin kadar da güzel mi idi?
147. Selim'in torsu.
III. Selim – "Olsamdı ben mekân, olsandı sen zaman,
"Eflâkı dolduran bir aşk olurdu bes.."
148. Selim. Mihriban.
Selim eğilir, Mihriban'ın gözlerinin içine bakar.
III. Selim – Kendin burada yanımdasın, lâkin gözlerin başka yerdedir.
149. Selim'i dinleyen Mihriban'ın başı. Mihriban birdenbire şaşırır.
Mihriban – Ben mi? Cariyeniz arslanımdan başka neyi, kimi düşünebilir?
150. Selim Mihriban'ın saçlarını okşarken, kamera havuza iner.
Titreşen gölgelerden mızrap vuran çalgı çalan ellere (geçer)...
Tambur ve kanun faslı biter.
K a r a r ı r[23]

Bu sahnede, İsmail Hami Danişmend'in 20. yüzyıldan birkaç yüzyıl öncesine taşıyıp, sonra da geçmişten keşfedilen bir şair olarak edebiyat âlemine soktuğu Rabia Hatun'un, Sultan ile Mihriban'ın cilveleşmelerine dizeleriyle karışıp senaryoya giriverdiğini görüyoruz.

Seti izlemeye alan bir yazarın aktardığına göre, filmde "70 kişilik ince saz, 30 kişilik kadın korosu ve 120 kişilik rakkase ve saraylı" oynadı. Dekorları, Topkapı Müzesi'nden Muzaffer Batur hazırladı.[24] 18. yüzyılda geçen sahneler için bazı tarihsel mekânlar ve henüz İstanbul'un el değmemiş bazı yerleri kullanıldı. Zaten Vedat Ar'a göre, "Topkapı Sarayı, Emirgân korusu, Yıldız parkı, Çamlıca ve Salacak bu işi görüyor"du.[25]

Film, iki ünlü şarkıcının konserine dönüşmekle kaldı. Yıllarca özgün şarkılı ya da bizden seslerin ve müziğin yamandığı Mısır filmlerini sevip arayan seyirci kitlesi hedef alınarak, bu filmlerin yasaklanmasıyla doğan boşluğu dolduran çalışmalardan biri oldu. Atlas Sineması'nda vizyona girdi[26] ve ticari yönden İpekçilerin başarı hanesine yazıldı.[27]

23 Âlim Şerif Onaran, "Sinemada Dil", *Türk Dili*, C. 30, S. 279, Aralık 1974, s. 944. (Onaran'ın arşivindeki "daktilo edilmiş nüsha"dan.)

24 "Papağan Yakup Efendi ve 3. Selim'in Gözdesi", *Yıldız,* S. 1, 30 Aralık 1950, s. 6-7, 19.

25 Şahap Balcıoğlu, *agy.*

26 "Haftanın Filmleri", *Yıldız*, S. 2, 6 Ocak 1951, s. 18.

27 Filmin müzik çevresinden aldığı tepkiler bakımından, örneğin, İzzettin Ökte'nin yayımladığı dergideki şu yazıya bk: İhsan Hisarlı, "Üçüncü Sultan Selim'in Gözdesi-Filmin uyandırdığı bazı hatıralar", *Türk Musikisi Dergisi,* S. 36, Aralık 1950, s. 8-9, 19.

Yıldız, S. 25, 1 İkinciteşrin 1939.

"Lale Devri"

Ar-Hikmet ikilisi, ikinci filmde de geçmişten kopmadılar. Bu defa, III. Selim döneminden 60-70 yıl geriye, "Lale Devri"ne gidildi.

Nâzım Hikmet, Sovyetler Birliği'ne ilk yolculuğundan önce mütareke yıllarının İstanbul'undaki günlerinden gelen bir "merak"la Osmanlı tarihinin bu dönemini bir senaryoda canlandırmayı düşünmüş olabilir (mi?). Gençlik yıllarından arkadaşı Vâlâ Nureddin'in anılarında şu satırlar vardır:

"Mütareke İstanbul'unda gençlik, ruhan olsun Osmanlı devletinin eski haşmetiyle avunmak isteğinden tarihe, tarihin de Lâle Devri faslına merak sarmıştır. Yahya Kemal, kendi aradığı sesleri meselâ, 'Nîm sun peymaneyi sâki tamam ettin beni' mısraında bulduğu için, Nedim'i moda haline getirmiştir."[28]

1951'in Mart ayında "Lale Devri"nin ön hazırlıklarının tamamlanmak üzere olduğu, filmin senaryosunu İhsan Koza ve Behçet Kemal Çağlar'ın "müştereken hazırladıkları" haberi çıktı.[29]

Yıldız yazarının okuyucuları film hakkında ilk bilgilendirmesi şöyleydi:

"Üçüncü Selim'in Gözdesi filminde olduğu gibi bu filmde de musiki

28 Vâlâ Nureddin, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, Remzi Kitabevi, 2. bs, İstanbul, 1969, s. 39.

29 "Dekorların ve kostümlerin hazırlanması bu ayın sonunda bitecek ve inşallah Nisanın ilk günü filmin çevrilmesine İpek Film Stüdyosu'nda başlanacaktır" (*Yıldız*, S. 14, 31 Mart 1951, s. 5). "Senaryo İhsan Koza'nın. Yalnız bazı tarihî ve edebî bahislerde Behçet Kemal Çağlar'ın hayli faydası dokunmuş" (*Yıldız*, S. 30, 21 Temmuz 1951, s. 9). Film gösterime girdiğinde, jenerikte "senaryo"ya şair Behçet Kemal Çağlar'ın "katkısı" nın olduğu belirtilir.

kısmına bilhassa ehemmiyet verilmiştir. Lâle Devrinin bütün hususiyetlerini ve musikisini canlandırmak için, İhsan İpekçi bu filmde Üçüncü Selimin Gözdesi için harcanan paradan çok fazla sarfedileceğini söylemesine bakılırsa, herhalde "Lâle Devri"nde güzel bir müzik ziyafeti ile karşılaşacağız."[30]

1950'li yılların başında bir yerli filmin maliyeti 40-50 bin lira civarındaydı. Akad'ın bir klasiği olarak sinema tarihimizde yer alan "Kanun Namına"da (1952) bu ortalama tutar aşılmış, film 80 bin liraya çıkmıştı. Üstün-yapımların maliyeti daha yüksekti. Örneğin, Atlas Film'in "İstanbul'un Fethi" 150 bin, Sonku Film'in "Vatan ve Namık Kemal"i 130 bin, Baha Gelenbevî'nin yönettiği "Barbaros Hayrettin Paşa" 110 bin liraya çıkacaktı.[31] Yapımcı Cemil Filmer'in "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor"u 100 bin lira sınırını aşarken[32], Refik Halid Karay'ın *Nilgün* romanından Münir Hayri Egeli'nin uyarladığı 1954 yapımı film, aynı şirkete 200 bin lira civarında bir yük getirecekti.[33]

"Lale Devri" de dönemin üstün-yapımları arasındaydı. Popüler tarihin anlatı sahnelerinin vazgeçilmez canlısı kaplumbağaların -mumlarıyla birlikte- filmde ihmal edilmediğine değinilen bir yazıda, İpekçiler'in bu çalışma sırasında "titizlendiği"nden, kalabalık bir oyuncu ve figüran kadrosunun bulunduğundan, harcamadan kaçınılmadığından, filmin maliyetinin 150 bin liraya ulaşacağından söz ediliyor, karşılaşılan güçlüklerin nasıl giderildiği örnekler verilerek anlatılıyordu:

"Geçenlerde 'Lâle Devri'nin Kağıthane âlemlerine ait sahne çevrilirken, o günlerin şaşaasını aynen canlandırmak için İpekçiler 50 tane kaplumbağa elde etmişler. Hepsinin üstüne birer mum... Şenlik, eğlence, kağıt(hane) sefaları bir âlem olmuş. (...) İhsan İpekçi, o zaman sarayda bulunan ressam Fağmur'un yaptığı 70'e yakın tablonun aslını görmek ve birer kopyalarını almak için geçenlerde tâ Amsterdam'a kadar gitti. Nihayet arzusunda muvaffak olarak yanında bir sürü resimle döndü. Getirdiği resimler Lâle Devrinin bütün hususiyetlerini canlandırmak bakımından hayli kıymetli şeyler... Bir defa, filmin, o zamanın kıyafetine uygun şekilde çevrilmesine

---

30 *Yıldız*, S. 14, 31 Mart 1951, s. 5.

31 "Bir Film Kaça Çıkar", *Yıldız*, S. 1, 27 Aralık 1952. s.

32 Cemil Filmer anlatıyor: "Biz film yapmıyorduk. Geçen sene çevrilen 40 kadar yerli film içinde birinciliği bizim yegâne çevirdiğimiz Allahaısmarladık filmi kazandı. Bu sene de Yavuz Sultan Selim Ağlıyor filmini çevirdik. Bunun senaryosunu Feridun Fazıl Tülbentçi hazırladı. Bizim bu filmi yaptığımızı gören İpekçiler, alelacele Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan isimli filmi çevirip oynatmağa başladılar. Fakat görüyorsunuz ki, tutmuyor. Bizimki bir aya kadar oynıyacaktır. Bu senenin de film birinciliğini alacağımızı tahmin ediyoruz. Bize 150 bin liraya malolmuştur. (Sadeddin Gökçepınar, "Hayatta Muvaffak Olmuş İş Adamlarımız: Cemil Filmer", *Resimli Yirminci Asır*, C. 1, S. 15, 22 Kasım 1952, s. 5. Cemil Filmer, anılarında film yapımcılığıyla ilgili yıllar üzerine çok az bilgi verir. Bk: *Hatıralar*, İstanbul, 1984, s. 197-199.

33 "Nilgün Ekibi Hindistan'da", *Yıldız*, S. 52, 19 Aralık 1953, s. 4.

Yıldız, S. 25,
1 İkinciteşrin 1939.

büyük yardımı dokunmuş. Bu resimlerden birisi Patrona Halil'in bir tablosunu ihtiva ediyor. İpekçiler, ne yapıp yapmışlar, tablodaki Patronalı Halil'e aynen benzeyen birisini bulmuşlar. (...) İpekçilerin figürasyonlara fazla para verdiğini duyanlar, kalabalık bir sahne çevrileceği gün, akın akın stüdyoya gelirlermiş. Bir seferinde 50 kişi çağırmışlar. 150 kişi gelmez mi? (...) Sahnenin birinde Nedim'in bir çeşmede yüzünü yıkaması icap ediyormuş. Aksilik bu ya, İpekçiler, o zamandan kalma hangi çeşmenin başına gitse, çeşmenin suyu kesikmiş. Böylece tam bir hafta, tam techizat, o çeşmeden o çeşmeye koşmuşlar, nihayet en sonunda bir çeşmenin suyunu akar bir halde bulabilmişler. Fakat onun da üzeri yeni harflerle ve acayip yazılarla dolu değil mi imiş? Adam tutmuşlar, o yazıları sildirmişler de, filmin sahnesi de çekilebilmiş."[34]

18. yüzyılın ilk yarısında "Lale Devri" olarak adlandırılan dönem, yeni bir düzen arayışı, beraberinde taşıdığı israf ve eğlence düşkünlüğü muhalefetin şiddetli tepki koymasına yol açınca, III. Ahmed'in tahttan düşürülmesi, İbrahim Paşa'nın başının alınıp Sultanahmet Meydanı'na yollanmasıyla trajik bir şekilde noktalanmıştı. İnce bir hayat üslubunun denendiği, bir yandan yeni köşkler, yazlık saraylar, camiler yapılırken, kütüphanelerin, tercüme bürosunun, matbaanın kurulduğu dönem filmde sadece fon olarak kaldı. Denebilir ki, o yılların ilginç bir görsel değerlendirilmesi ıskalandı. Yer yer ilginç, geçmişten araştırılmış sahnelerle birlikte tarihsel karakterlerin varlığına rağmen, ortaya dönem filminden çok, dönemin atmosferi içerisinde dolaşılan masalımsı bir film çıktı. Ön plana Kağıthane'nin Sadabad'ında geçen eğlence ve sefahat âlemleri, şarkılar, fasıl parçaları geçti. Konu da oldukça dağınıktı. Patrona Halil isyanına uzanan hikâyeye, ikincisi, üçüncüsü eşlik ediyordu. Levnî'nin Kuyumcubaşı'nın kızı Gülnaz'la olan aşkı, bunun yanısıra Şair Nedim'in etrafında kurulu bir başka hikâye, içiçe geçmişti; bütünlük yoktu.

> Bir lalenin bin altına satıldığı günlerde, Hintli bir fakir, ölümsüzlük ve edebî gençlik lalesini Hindistan'dan getirdiğini söyleyerek İstanbul'da satmaya çalışır. III. Ahmed'in Kuyumcubaşısı Şaban Çelebi, bu laleyi Hintli'den on bin altına satın alır. Halk arasında bu laleye sahip olacak kişinin yüzyıllarca yaşayacağı inancı yaygındır.
>
> Şaban Çelebi'nin amacı laleyi padişaha verip, Damat İbrahim

34 "Lâle Devri'nin Çevrilmesi Bitti", *Yıldız*, S. 30, s. 8-9, 22. Burada *Yıldız* yazarı, "ressam Fağmur"la, "(Jean Babtiste) Van Mour" demek istiyor. Filme 1951'in Ağustos ayında devam edildi (*Yıldız*, S. 33, 11 Ağustos 1951, s. 5). Eylül ayında seslendirilmesine başlandı (*Yıldız*, S. 37, 8 Eylül 1951, s. 19).

> Paşa'yı gözden düşürmek ve onun yerine geçmektir. Fakat, günün birinde lale çalınır. Laleyi ona satan Hintli'nin bir sahtekâr olduğu anlaşılır. Şaban Çelebi, amacına bazı kişilerle birlikte isyana kalkışarak ulaşmak ister.
>
> Diğer taraftan Mevlevî Şeyhi Süleyman Dede ebedi gençlik ve güzellik lalesinin kendisinde olduğunu, lalesini şiirlerle ve neyle meydana getirdiğini söylemektedir. Süleyman Dede'nin arkadaşları Eşref ve Levnî bu laleye Nedim'in layık olduğu düşüncesindedirler.[35]

Dönemin önemli kişileri beyazperdedeydiler: Sultan III. Ahmed, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Flaman asıllı Fransız ressam Jean-Babtiste Van Mour, nakkaş ve şair Levnî, İbrahim Paşa'nın kütüphanecisi ve şair Nedim, matbaacı İbrahim Müteferrika, tellak Halil...

Nâzım Hikmet, bu adlardan bazılarını, şarkıcıların, fasıl heyetinin verdikleri konserlerden yer kaldıkça çeşitli sahnelerde bir araya getirmişti. Örneğin, İbrahim Müteferrika'nın matbaasında geçen bir sahnede, Müteferrika, Nedim, Levnî, Van Mour, İbrahim Paşa bir araya geliyorlardı...

Şarkılı filmlerin vazgeçilmez oyuncusu Münir Nurettin Selçuk.
(*Radyo Haftası*, S. 7, 8 Temmuz 1950)

> 152. İbrahim Müteferrika'nın Matbaası (A ç ı l ı r)
> Baskı presinin yakından görünüşü.
> Kamera presten uzaklaşır.
> Preste kağıtlara baskı yapan bir işçi, diğer tarafta İbrahim Müteferrika, Nedim'e tâbedilmiş bir kitabı uzatarak.
> İbrahim Müteferrika – İşte İstanbul'da ilk tâbedilen kitap.
> Kitabın adını okuyan
> Nedim – Sahayı Cevheri.
> İbrahim Müteferrika – Naima Tarihi de tâbedeceğiz.
> Nedim – Allah sâyinizi meşkûr eyliye. Acaba derim, bizim divanlar da

35 Yönetmen: Vedat Ar; Senaryo: İhsan Koza (Nâzım Hikmet); Görüntü Yönetmeni: Özen Sermet; Oyuncular: Cüneyt Gökçer (Ressam Levni), Ayla Bilge (Gülnaz), Nevin Aypar, Orhon M. Arıburnu (Şair Nedim), Nedret Güvenç (Nedim'in eşi Ümmü Gülsüm), Cahit Irgat (Süleyman Dede), Cemil Demirel (İbrahim Müteferrika), Neşet Berküren (III. Ahmed), Kemal Ergüvenç (Damat İbrahim Paşa), Münir Nurettin Selçuk (Bestekâr Hasan Çavuş), Münir Özkul (Şaban Çelebi), Refet Gülerman (Ferhat); Yapımevi: FİTAŞ.

tâbedilecek mi?
153. Daha yakın.
İbrahim Müteferrika – O bize nasib olur mu bilmem.
Nedim – Divanımı tâbedilmiş görmeyi çok isterdim, doğrusu.
154. Levnî – Tasvirleri de tabı yoluyla teksir kabil olacak mı?
İbrahim Müteferrika – Olur elbette.
155. Van Mur – Polonyalı Cezvit Kruzinaski İbrahim Paşa için Efgan Tarihi'ni yazıyormuş.
İbrahim Müteferrika – Doğrudur.
156. İçeriye telâşla bir adam girer.
Adam – Veziriâzam teşrif buyuruyorlar... Mütenekkiren gelirler, yanlarında iki çavuştan gayrı maiyet yoktur...
İbrahim Müteferrika – Karşılayalım...
....
158. Bu esnada içeri İbrahim Paşa, iki çavuş ve Müteferrika, Nedim, Van Mur ve gelen adam girerler.
159. İbrahim Paşa konuşarak içeri girmiştir.
İbrahim Paşa – Paris'den Fransızca hurufat getirtiriz...
İbrahim Müteferrika – Çok isabet buyurursunuz velinimetim...
160. İbrahim Paşa tab olunan kâğıtlara bakarak.
İbrahim Paşa – Ferhengi Şururi'nin tab'ına başlandı demek.
İbrahim Müteferika – Başlandı efendimiz.
İbrahim Paşa karşı tarafta saygılı bir vaziyette duran Levnî'yi görmüştür.
İbrahim Paşa – Bu delikanlı da musahhihlerden midir?
Müteferrika – Hayır efendimiz.
Nedim – Abdülcelil kulunuzdur, musavvirdir... Levnî mahlesiyle birbirinden lâtif...
Van Mur - ... minyatürler yapıyor. Türk minyatürü onun elinde bir harika haline gelmiştir...
161. Levnî İbrahim Paşa'yı etekler.
İbrahim Paşa – Memnun oldum.
Van Mur – Haddim olmayarak bir tavsiyede bulunayım. Zatıdevletleri Levnî kulunuza şevketlû padişahın bir minyatürünü yapmak fırsatını temin ederseniz...
İbrahim Paşa – Olur. Güzele meftun olanları, güzelliği şiirle, tasvirle, nakışla bir kat daha güzelleştirenleri himaye etmeyi boynumuza borç biliriz.
Levnî – Sağ olun Devletlûm... (K a r a r ı r.)[36]

Çekimler sırasında dikkatli davranılmıştı. Filme özen gösterilmişti.

36 Âlim Şerif Onaran, *agy*, s. 945-946 (Onaran'ın arşivindeki "daktilo edilmiş nüsha"dan.).

Yıldız, S. 1, 30 Aralık 1950.

Örneğin, bir sahnede Nedim şiir okuyacaktı; ancak, kimse gerekli vurguları yapamıyordu. Vedat Ar'ın arkadaşı Salim Rıza Kırkpınar'a başvuruldu. Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik dersi veriyordu. Güzel şiir okumasıyla tanınırdı. Ar, Kırkpınar'ı yanına alıp İpek Film Stüdyosu'na götürdü:

"Bir stüdyoyu ilk defa görüyordum. Dağınık dekorlar arasında, birini yirmi yıl önceden tanıdığım iki kişiyle karşılaştık. Bu kişi usta şair Nâzım'dı. Öteki stüdyo sahibi İhsan İpekçi idi. Vedat Ar, Nâzım'a dönerek: 'Nâzım, sana bahsettiğim Hoca işte!' dedi. Şaşkınlığım olanca hızıyla sürüyordu. Bana dönen Nâzım: 'Hoca, sen güzel şiir okurmuşsun. Belleğinde kimlerden şiir var?' demesi üzerine, 'Fikret, Yahya Kemal, Haşim ile senden çok şiiri tekrarlayabilirim,' dedim. Bana: 'Divan Şiirinden örnekler gerek. Nedim'den hangi şiirleri biliyorsun?' dedi. 'Yirmi-otuz şiiri anımsarım,' dedim. Nedim Divanı'nın orada bulunmadığını, ama ilk mısraını bildiğini söylediği gazeli sordu. Mırıldanayım dedim. Gazel belleğimdeydi. Nedim'in en güzel gazellerinden biriydi bu. Gazeli okumaya başladım:

'Bir nîm neş'e say bu cihanın bahârını

Bir sâgar-ı keşîdeye tut lâlezârını' (...)

Nâzım'ın Divan Şiirini bütün incelikleri ve güzellikleriyle tanıdığını yakından görmüştüm. Şaşkınlığım sürüyordu. Nâzım bana dönerek: 'Niçin bu şiiri okuttum biliyor musun Hoca?' dedi. Ve Lale Devri diye bir senaryo yazdığını söyledi. Dilim sürçmeden gazeli tekrarlamamı istedi. Tekrarladım. Şaşkınlığım ortadan kalkmıştı. Sesimi telden bu sefer dört kişi birlikte dinliyorduk. Durum iyiden iyiye anlaşıldı. Meğer dublaj yapılacakmış.

Bir hafta sonra Süreyya Sineması'nda Lale Devri filmini seyrederken

sesimi dinledim."[37]

Nedim'in gazelinin doğru ve düzgün bir şekilde okunmasına dikkat edilmiş; ama, yukarıya alıntıladığımız senaryo parçasında bir "zaman kayması" görülüyor. "Ferhengi Şururi'nin tab'ına başlandı demek," diyen İbrahim Paşa'ya, İbrahim Müteferrika'nın karşılığı şöyle: "Başlandı efendimiz." Oysa, Şu'ûrî Hasan Efendi'nin "Ferheng-i Şu'ûrî" ("Lisan ül-Acem") adlı Farsça-Türkçe lûgatı, İbrahim Müteferrika'nın matbaasında son bastığı kitaptı; baskı yılı da 1742'ydi. İbrahim Paşa'nın katledildiği tarihten on iki yıl sonra basılmıştı.

Yönetmen de o günleri naklederken bir "fiyasko"dan söz eder:

"... padişah gece havuz başında kızlarla oturmuş, fanuslarda mumlar yanıyor, şarkılar söyleniyor, iys ü nûş var... Havuz başına güvercinler geliyor... Gece güvercin uçar mı? Ayaklarından bağlatıp çekmiştim. Sonra Ulunay eleştirdi haklı olarak. Ama kimse güvercinlerin gece uçmadığını söylemedi, bizim de aklımıza gelmedi..."[38]

Film sinematografik bir değer taşımıyordu. Bununla birlikte seyirci tarafından çok tutuldu. 1951 yılının Ekim ayında Atlas Sineması'nda gösterilmesine başlandı.[39]

Eleştirmenlerden bazıları olumlu not verdiler. "Yıldız Mecmuası" ekolünden Vehbi Belgil, gazetesinde, "Mevzuu biraz karışık olmakla beraber yerli filmciliğimiz namına hakikaten iftihar edilecek bir eser. Dekorlar, elbiseler çok güzel. Artistler tabii ve rahat oynuyor.. Reji, ışık, zaviyeler, dublaj çok güzel..." dedi.[40]

Yıldız'ın yazarı da şöyle yazdı:

"Geçen yılki 'Üçüncü Selimin Gözdesi', bu hafta gösterilmekte olan 'Lâle Devri' ve yine bu mevsimde göreceğimiz iki film bize, İpek film stüdyosunun ufak çapta bir Metro-Goldwyn-Mayer olmak istidadında bulunduğunu gösteriyor. Çünkü bu filmler memleketimize göre oldukça pahalıya çıkmış veya çıkacak olan eserlerdir. Rejisörlere, artistlere, hatta en ufak rolü olanlara dahi bol para verilmiş. Figürasyonun ve dekorların zengin olmasından çekinilmemiş, velhasıl kaça mal olursa olsun, bu filmlerin stüdyonun ve personelin imkan ve kabiliyeti dahilinde en iyi şekilde meydana gelmesine çalışılmıştır.

Lâle Devri'nin mevzuu, Üçüncü Sultan Ahmet devrinde İstanbul

37 Salim Rıza Kırkpınar, *Salim Rıza'dan Anılar*, Yalçın Yayınları, İstanbul, 1990, s. 37-38.

38 Alpay Kabacalı, *agy.*

39 "Filmin ilk gecesinde, Amerika'da olduğu gibi bizde de bazı sanatkârlar Ferdi Tayfur tarafından halka takdim edilmişlerdir" (*Yıldız*, S. 45, 3 Kasım 1951, s. 5).

40 "Lâle Devri", *Vatan,* 27 Ekim 1951. Belgil'in film ve Orhon M. Arıburnu üzerine yaptığı bir başka değerlendirme için bk: "Orhon Arıburnu hakkında", *Vatan,* 4 Kasım 1951.

Lâle Devri'nin Çevrilmesi Bitti

İpekçiler bu filme Üçüncü Selimin Gözdesinden çok daha fazla ehemmiyet veriyorlar

Yıldız, S. 30, 21 Temmuz 1951.

halkının bilhassa saray halkının laleye ve sanata düşkünlüğünü tebarüz ettirme noktası etrafında cereyan etmektedir. Esas mevzu hemen hemen yok denecek vaziyettedir. Böyle olduğu için senaryoda da fazla bir şey yapılamamıştır. Bu sebeple 'Lâle Devri' parça parça mevzucukların cereyan ettiği sahnelerin toplanıp bir araya getirilmesinden meydana getirilmiştir, diyebiliriz.(...)

Her gittikleri filmde muhakkak mevzu arayanları bilmem ama ferah, eli yüzü düzgün bir film seyretmek, iyi bir müzik dinlemek zengin dekorlar güzel manzaralar içinde sevilmiş altı yedi perde sanatkarının bir araya toplandığını görmek hiç de fena olmuyor.

Film ışık ve dekor bakımından kusursuz denecek kadar güzeldir. 'Üçüncü Selimin Gözdesi'ndeki pırıl pırıllığı 'Lâle Devri'nde de görüyoruz. Operatör Özen muvaffak olmuştur. Rejisör Vedat Ar için, bu senaryodan ne yapılabilirse en iyisini yapmıştır, diyeceğim.(...)

Vedat Ar'ı ikinci defadır mevzuu ikinci planda kalan, bol figürasyonlu, idaresi güç, tamamen zengin sahnelere dayanan filmlerde fazla yorulmuş görüyoruz. Onun çok kuvvetli bir mevzuu nasıl çevireceğini merak ediyoruz. Artık üzerinde uğraşmadan hazır entrika ve detay dolu bir mevzuu eline alarak, bize çok şeyler vadeden rejisörlüğünü, sade rejisörlüğünü göstermesini istiyoruz. (...)

Müzik kısmından yine anlamadığımızı itiraf etmekle beraber Münir Nurettin'in bestelerini, Nedim Otyam'ın fon müziğini zevkle dinledik, Ruhi Su'nun sazla söylediği iki türkü çok güzeldi diyebiliriz.

'Lâle Devri' kendi janrında daha derli toplu bir film olabilirdi."[41]

Bir başka yazıdan:

"... Ses mühendisi Hüsamettin Turcan'ın gayretine rağmen Lâle Devri bir fiyasko olmuştur. Bu film, ne kadar meşhur artist bir araya gelirse gelsin, hattâ en güzel şarkıcılar bile bir filmi muvaffak etmeğe yetmediğini ispat etmiştir."[42]

Baha Gelenbevî

"Lale Devri"nin çevrildiği günlerde, İpekçiler'in stüdyosunda bir film daha çevriliyordu. "Barbaros Hayrettin Paşa"da Vedat Ar dış sahnelerin çekiminden, dekor ve kostümlerin hazırlanmasından sorumluydu. Yönetmen, Baha Gelenbevî'ydi.

Anne tarafından soyu Türk matematikçisi Gelenbevî İsmail Efendi'ye dayanan Baha Gelenbevî, 7 Ocak 1907 günü İstanbul'da doğdu. 1917'de Satı Bey Mektebi'ni, 1920'de Galatasaray Sultanisi'nin orta kısmını bitirdikten sonra lise öğrenimini 1923'te Fransa'nın Nice şehrinde tamamladı. 1928'te Paris Valebre Yüksek Ziraat Enstitüsü'nden mezun oldu. Ama edindiği meslek yerine sinema alanında çalışmayı tercih etti. Mühendis çıktığı yıl Paris'teki Joinville Billancourt film stüdyolarının kurgu atölyesinde işe başladı; Pierre Billon, Abel Gance gibi yönetmenlerin yanında asistan olarak çalıştı. 1939'da Türkiye'ye döndü. Faruk Kenç'in "Dertli Pınar"ında (1943) görüntü yönetmenliği yaptı. 1944'te ilk filmini yönetti: "Deniz Kızı". Bunu, "Yanık Kaval" (1947), "Çıldıran Kadın" (1948), "Kanlı Döşek" (1949), "Barbaros Hayrettin Paşa" (1951), Necati Cumalı'nın oyunundan uyarlama "Boş Beşik" (1952), "Balıkçı Güzeli/Binikinci Gece" (1953), Hugo Haas'ın 1951 yapımı "Pick-Up" filminden uyarlama "Kaldırım Çiçeği" (1953) izledi. Son filmi "Günahkârlar Cenneti"ni 1958'de gerçekleştirdi. "Suriye'nin Kurtuluşu" (1948) adlı bir belgesel çekti. Görüntü yönetmeni olarak, Kâni Kıpçak'ın "Yuvamı Yıkamazsın", Manasi Filmeridis ve Cezmi Ar'la birlikte Refik Kemal Arduman'ın "Köroğlu" filmlerinde çalıştı.

Filmlerini başka alanlarda da değerlendirdi. "Çıldıran Kadın"dan (Bu filmin cezaevi sahnesinde renkli İstanbul görüntüleri de vardı.) seçtiği kareleri, on beş günlük bir dergide "Öldüren Aşk" adı altında fotoromana dönüştürdü.[43] "Yanık Kaval"ı roman olarak yayımladı.[44]

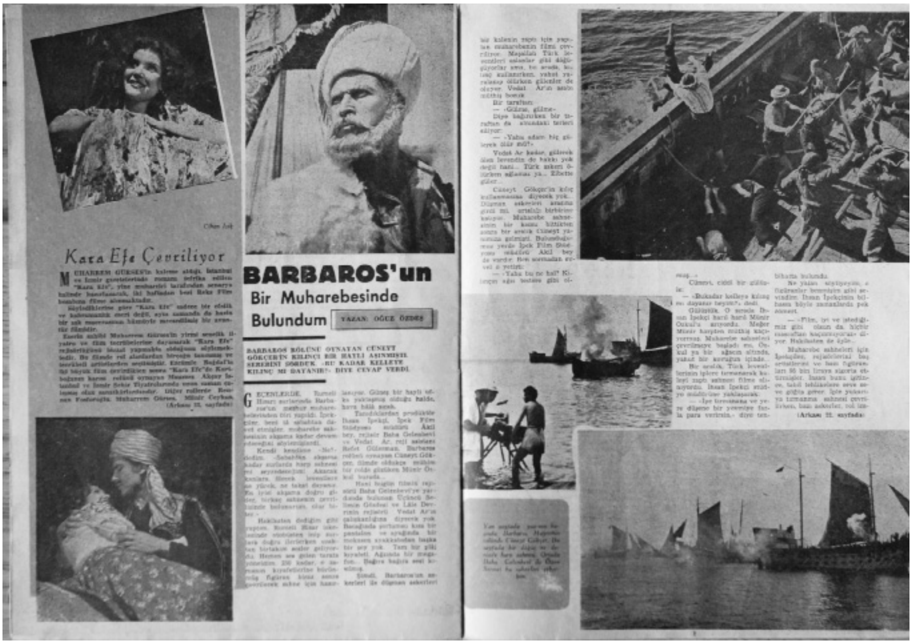
---

41 "Haftanın yerli filmi: Lâle Devri", *Yıldız,* S. 44, 27 Ekim 1951, s. 6. Müzik çevresinden yapılan bir eleştiri için bk: A. Ş, "Basit Bir Seyirci Gözüyle Lâle Devri", *Türk Musikisi Dergisi*, S. 47, Şubat 1952, s. 6-7.

42 "Filmlerimiz Neden Muvaffak Olamıyor?", *Yeni İnci*, S. 1/22, 20 Eylül 1952, s. 31.

43 *İnci*, S. 5, 1 Şubat 1952, vd.

44 Baha Gelenbevi, *Yanık Kaval*, Bozkurt Kitap ve Basımevi, İstanbul, 1947, 48 sayfa. "Deniz Kızı"nın da "roman" olarak yayımlandığını sanıyoruz; bununla birlikte bir kaydına rastlayamadık. 1939'da *Kuru Meyvecilik* adlı bir kitap yayımladı. Daha son-



Yıldız, S. 41, 6 Ekim 1951.

Sinemanın örgütlenmesi ve kurumlaşması için çaba harcadı. Sinemayı bıraktıktan sonra fotoğraf alanına yöneldi.[45]

7 Ağustos 1984 günü İstanbul'da geçirdiği kalp krizi sonucu evinde öldü.[46] Ardından Haldun Taner'in yazdığı gibi, "Beyefendi, Çelebi" bir insandı.[47]

---

raki yıllarda bir kitap daha çıkardı: *Film Reji Asistanı Aday Kılavuz Kitabı*. İFSAK, İstanbul, 1983, 46 sayfa.

45 Fotoğrafçılığı hakkında bk: Emel C. Tamer, "Baha Gelenbevi'yle söyleşi", *Yeni Fotoğraf*, S. 10, Temmuz 1977, s. 52-53; "Baha Gelenbevi", *Yeni Fotoğraf*, S. 22-23, Temmuz Ağustos 1978, s. 20-29; Seyit Ali Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 212-219.

46 "Bir Beyefendinin Ölümü", *Milliyet*, 12 Ağustos 1984.

47 "Fotoğraf sanatçısı Baha Gelenbevi öldü", *Milliyet*, 8 Ağustos 1984; "Gelenbevi artık yaşamıyor", *Nokta*, S. 25, 13-19 Ağustos 1984, s. 61; Özgür Dicleli (Turhan Gürkan), "Baha Gelenbevi'nin Ardından", *Cumhuriyet*, 13 Ağustos 1984. Gelenbevî hakkında ayrıca bk: Dr. Osman Nebioğlu, *Türkiye'de Kim Kimdir*, İstanbul, 1961-62, 2. bs, Nebioğlu Yayınevi; Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, Artist Reklâm Ortaklığı Yayınları, İstanbul, 1962, s. 124-126; Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960, s. 250; Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, s. 224-225; *Ses Sanatçılar Ansiklopedisi*, s. 133; Atilla Dorsay-Turhan Gürkan, *age*, s. 207; Agâh Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, s. 62-63; *Ana Britannica*, C. 9, s. 349-350; Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, C. I, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, s. 41, 82-83. Ayrıca yönetmeni tanıtan eski bir yazı: "Rejisörlerimizden: Baha Gelenbevi",

Tarihsel Bir Fresk

Nâzım Hikmet'in iki senaryosu, Gelenbevî'nin sinemasında yer aldı.

"Barbaros Hayrettin Paşa", bunların birincisiydi. Ünlü denizcinin bir kontesle olan ilişkisi ve Preveze Savaşı üzerineydi. Filmi üç ayda çekti.[48]

Oğuz Özdeş'in bir set röportajında şu satırlar yer alıyor:

"... 250 kadar, o zamanın kıyafetlerine bürünmüş figüran biraz sonra çevrilecek sahne için hazırlanıyor. (...) Muharebe sahneleri için İpekçiler, rejisörlerini, baş artistlerini ve bazı figüranları 95 bin liraya sigorta ettirmişler..."[49]

Gelenbevî, çektiklerini yeterli görmemiş, Amerikan filmlerinden aldığı bazı deniz savaşı sahnelerini filmin içerisine kurgulamıştı. Parça aktarılmasında başarılı olunmuştu; ama, kalyon ya da kadırga yaptırılamadığı için bazı sahnelerde kullanılan Karadeniz işi "taka"lar filmin 16. yüzyıl atmosferinde oldukça sırıtıyor; ayrıca "top" yerine kullanılan soba borularını da dikkatli gözler yakalıyordu.[50]

1951'in son ayında vizyona giren film[51] seyirci tarafından tutuldu. Basında çıkan yazılardan birinde, "iyi-kötü" yanları olan bir film," olarak

---

Yıldız, S. 28, 7 Temmuz 1951, s. 19, 21. Kendisiyle yapılan iki konuşma önemlidir: "Baha Gelenbevî", *Dost*, C. 2, S. 11, Ağustos 1958, s. 43-48; "Üç Türk Sinemacısı", *Yeni Sinema*, S. 13, Aralık 1967, s. 34-35. Gelenbevî'nin sineması ve uğraşları hakkında "Tevfik Doğan" müstearını kullandığımız dört bölümlük gazete yazı dizisi vardır: "Unutulan Bir Sinemacı: Baha Gelenbevî", *Siyah Beyaz* (Ankara), 31 Mart-3 Nisan 1998.

48 Aynı günlerde "Lale Devri" filmi çevriliyordu. Nijat Özön: "Konuları arasında üç yüzyıllık bir zaman ayrılığı olmasına rağmen bu iki filmin çevrilişinde stüdyo, kostüm, dekor ve figüranları günün yanısında Gelenbevi, yarısında Ar kullanıyordu," der. (*Türk Sineması Tarihi*, s. 125).

49 "Barbaros'un Bir Muharebesinde Bulundum", *Yıldız*, S. 41, 6 Ekim 1951, s. 16-17. Özdeş'in bir yazısı daha var: "Barbaros Hayrettin", *Yıldız*, S. 26, 23 Haziran 1951, s. 8-9, 19. Dönemin üstün-yapımları arasında sayılan filmin çekimi Eylül 1951'de bitti. (*Yıldız*, S. 37, 8 Eylül 1951, s. 18; *Yıldız*, S. 42, 13 Ekim 1951, s. 5).

50 *Barbaros Hayrettin Paşa*. Yönetmen: Baha Gelenbevi; Senaryo: İhsan Koza (Nâzım Hikmet); Görüntü Yönetmeni: Özen Sermet; Müzik: Nedim Otyam, Ruhi Su; Yönetmen Yardımcısı: Sedat Demir; Kostüm: Seta; Oyuncular: Cüneyt Gökçer (Barbaros Hayrettin Paşa), Mesiha Yelda (Hatice), Cahit Irgat (Vespasyo), Ayla Bilge -Karaca- (Vespasyo'nun nişanlısı), Refet Gülerman (Kaptan Fernando), Münir Özkul, Nana, Ali Korkut (Kanuni Sultan Süleyman), Hulusi Kentmen, İbrahim Delideniz, Refik Kemal, Kadri Öğelman, Feridun Çölgeçen; Yapımevi: FİTAŞ. Film, 3 Ocak 1978 gecesi televizyonda (TRT) gösterildi.

51 Atlas Sineması'nda gösterilmesine başlanan film önce dönemin Cumhurbaşkanı'na izlettirilmişti: "İpekçilerin (...) Bu filmi daha evvel Ankara'da Cumhurbaşkanı Celâl Bayar ile bazı seçkin zevata gösterilmiş ve büyük bir takdir toplamıştır. Türk filmciliğinin bir başarısı diye vasıflandırılan filmi, öğretici mahiyette görülerek mutat vergilerden muaf addedilmiştir" (*Yıldız*, S. 52, 22 Aralık 1951, s. 3).

karşılandı.[52]

Yıldız dergisinde ise şunlar yazıldı:

"Mevzu Barbaros'un ismi ve kahramanlıkları etrafında örülmüş ve ikinci plânda güzel iki aşk hikâyesiyle süslenmiş oldukça muvaffak bir eserdir. Yalnız senaryo olarak ufak bir iki değişiklikle daha iyi bir hale konabilirdi. Bütün meraklı hikâyeler, entrikalar sona erdikten sonra film Barbaros'la Andrea Dorya'nın mücadelesini gösteren Preveze harbiyle sona eriyor. Halbuki filmin gözleri yaşartan nice sahneleri var. Meselâ Barbaros'un, sevdiği Kontesin mezarını ziyaret etmesi sahnesi Preveze zaferinden sonraya konur ve Barbaros tekrar donanması başına dönerek yeni seferler için emirler verirken bitebilir ve çok daha güzel olurdu. Sonra filmin sonuna eklenen bugünkü denizcilerimizin geçit resminin ve Beşiktaş'taki Barbaros heykelinin gösterilmesinin filmle hiçbir alâkası yoktu. Bunlar tamamen alkış toplamak için eklenmiş sahnelerdi. Halbuki filmin hiç böyle zoraki alkışa ihtiyacı yoktu. Eğer başlangıçta filmin bugünkü denizciliğimize ithaf edildiği söylense ve oradan Barbaros'a geçilseydi, sonunda tekrar bugüne dönmek normal olurdu.

Film çekiliş itibariyle bir haylı muvaffaktır. Kalabalık sahneler, bilhassa dövüş sahneleri bizim filmlerde şimdiye kadar görmediğimiz derecede muvaffakıyetle idare edilmiştir. Bu kadar kalabalığı aksatmadan idare eden rejisör Baha Gelenbevî ve onların hareketlerini oldukça muvaffakıyetle tesbit eden operatör, sadece bu sahneler için bile vazifelerini başarmış sayılabilir.(...)

Artistlere gelince: Cüneyt Gökçer için rolüne tam mânasiyle oturmuş, bilerek, mükemmel oynuyordu, diyeceğiz. Yalnız filmin ilk yarısına kadar taktığı burma halat gibi sakalı iyi değildi. Keşke filmin ikinci yarısındaki sakalı daimî olarak kullansaydı. Sakalın şeklini değiştirmekle değil, rengini kırçıllaştırmakla senelerin geçtiğini anlatmak kâfiydi. (...)

Nedim Otyam ve Ruhi Su'nun müzik ve şarkıları filme ayrı bir güzellik vermiştir.

Netice itibariyle 'Barbaros Hayrettin Paşa' Türk filmciliği için, kendi janrında mühim bir eserdir, diyebiliriz."[53]

Bir başka yazıdan:

"Bu eserin kusuru senaryosunun yok denecek kadar zayıflığıdır. Buna rağmen rejisör Baha Gelenbevi, artist Cüneyt Gökçer, operatör Özen Sermet ve ses mühendisi Hüsamettin Turcan'ın âhenkli çalışmaları bu eseri muvaffak etmiş ve filmin kollektif bir iş olduğunu isbat etmiştir."[54]

Gelenbevî'ye göre, "Barbaros...", onun en iyi filmiydi. Bir röportaj sırasında, "Biraz kısaltılırsa tarihsel bir fresk olur Barbaros. Hikâyesi de buna

52 Burhan Arpad, "Sürgün ve Barbaros", *Vatan,* 3 Ocak 1952.

53 "Haftanın yerli filmi: Barbaros Hayrettin Paşa", *Yıldız,* S. 52, 22 Aralık 1951, 7, 22.

54 *Yeni İnci*, S. 1/22, 20 Eylül 1952, s. 31.

elverir zaten. Barbaros'u estetik bir bitiş olarak görmeli bence," diyor.[55]

■ Üstte filmin bir sahnesinde Cüneyt Gökçer ve Aytan Çankaya görülüyor. Altta artist ve teknisyenler yanyana. ■ Üstte "1002" nci gecenin güzel bir sahnesi, altta Aytan Çankaya ve Neş'e Yulaç görülüyor.

Stüdyoları Geziyoruz

1002'nci geceyi çeviren İpek Film Stüdyosundayız

1002 nci Gece deyince, insanın aklına ilk önce Binbir Gece Masalları geliyor. Binbir Gece Masalları deyince de, ihtişam içinde pırıl pırıl yanan saraylar, güzel cariyeler, prensler, prensesler geliyor, değil mi?

Doğrusunu isterseniz biz de İpek Film stüdyosuna giderken aklımıza hep bunlar geliyordu. Daha evvel Baha Gelenbevi'nin yaptığı bir iki nezaket davetine işlerimiz yüzünden gelememenin verdiği üzüntüyü, stüdyoda gö-

■ Bir sahne bitmiş, rejisör artist ve filmde çalışanlar neş'e içinde istirahat ediyorlar.

Yıldız, S. 35, 22 Ağustos 1953.

Nâzım Hikmet'in Türkiye'den Ayrılışı

Vedat Ar ile Baha Gelenbevî'nin film setlerinde Nâzım Hikmet ile birlikte geçirdikleri günlere dair anıları var. Biri yazmış, ötekisi kendisiyle yapılan bir sohbet sırasında değinmiş. Ayrıca Perihan Altındağ Sözeri sette tanıdığı Nâzım Hikmet'ten bir röportaj sırasında söz açıyor. Bu yazı ve konuşmalardan şairin Türkiye'de geçirdiği son günlere dair bilgi alıyoruz.[56]

"Üçüncü Selim'in Gözdesi"nde Mihriban rolündeki Perihan Altındağ Sözeri, çekim sırasında tanıdığı Nâzım Hikmet hakkındaki izlenimlerini 45 yıl sonra şöyle nakleder:

"O zamanlar 'komünist' damgası çok büyük bir suçtu. Hâlâ gözümün önündedir. Nâzım Hikmet her gün sete gelir. Çekimleri uzaktan, sessiz, yalnız izlerdi. Kimse de yanına gitmeye cesaret edemezdi. Sonra ortam daha değişti. Nâzım Hikmet'in adını kullanamadıkları için film uzun zaman oynatılamadı. Çok sonra Nâzım Hikmet'in adı çıkartılarak oynatıldığında ise film aylarca Atlas Sineması'nda gösterildi."[57]

Baha Gelenbevî'nin kaleminden o günler şöyle anlatılıyor:

"1951 yılında, Nâzım'ın yazdığı iki film senaryosunun rejisörlüğünü yaptım. Bunlardan biri 'Balıkçı Güzeli-1002'nci Gece' isimli bir şark

55 "Üç Türk Sinemacısı", *Yeni Sinema*, S. 13, Aralık 1967, s. 35.

56 Nâzım Hikmet, 17 Haziran 1951 günü Romen bandıralı bir gemiye binerek Türkiye'den ayrıldı. Bk: Refik Erduran, *Gülerek-Gençlik Anıları*, Cem Yayınevi, 2. bs, İstanbul, s. 61-85.

57 Şükran Soner, "Klasik Türk Müziğinin Kraliçesi", *Cumhuriyet,* 13 Mayıs 1995. Filmin çekimi sırasında Oğuz Özdeş'in sanatçıyla yaptığı bir röportaj için bk: "Perihan Sözeri", *Yıldız*, S. 2, 6 Ocak 1951, s. 12-13, 22.

masalıydı, öteki ise 'Barbaros Hayrettin Paşa' isimli hamasî bir tarih sayfasıydı.

Nâzım Hikmet'in memleketten son 'ayrılış'ı, işte bu ikinci filmin çevrilmesi ortalarına rastlar. O sıralarda, işin icabı, en geç gün aşırı görüştüğüm Nâzım'ın hâlinde -firarından sonra da defalarca düşünmeme rağmen-, herhangi bir 'haberci işaret' görmüş değilim. Aksine, 17 yıllık cezaevi hayatından sonra serbest hayata kavuşmuş, yeniden evlenip ev bark sahibi olmuştu. Üstelik 50 yaşında babalık mertebesine erişmenin âdetâ şaşkın mutluluğu içinde yüzüyordu. O kadar ki, geçirmekte olduğu siyatik krizini duymuyordu bile... Romatizmasının dışında, kendini göstermeye başlayan kalp yetersizliğine de aldırmıyor, sağ ayağına yardımcı olan bastona dayanarak, tâ Kadıköy'deki bir binanın arkasındaki zemin kat apartmanından kalkıp Nişantaşı'ndaki İpek Film Stüdyosuna genç bir baba edasıyla gelirken mihnet ve çile yıllarının artık sonu geldiğini herkese müjdelemek ister gibi, yüzünden gülümsemeyi hiç eksik etmiyordu.

Nâzım'ın memleketten son 'çıkış'ından bir hafta önceydi. Filmin senaristlik ücretine mahsuben benden para istedi: 'İhsan İpekçi'ye yüzüm yok. Sen bir avans fişi imzala da 500 lira alayım vezneden. Bir buzdolabı alacağım. Malûm ya, evde bebek var. Bozulmayan süt tutamaz olduk...'

Demek istediğim şu ki, memleketten 'çıkış'ından bir hafta öncesine kadar, Nâzım'ın ev düzmekten gayri bir kaygusu yoktu. Bahis konusu buzdolabını da aldığını sonradan öğrendim. Filmin önemlice bir sahnesi çekilecekti. Yeni mizansene göre, konuşmaların esaslı şekilde değiştirilmesi gerekiyordu. Böyle sahneler çekilirken, senaristin de platoda bulunmasını isterdim. Fakat son günlerde rahatsızlıkları yüzünden Nâzım'ın gelmesi için pek ısrar etmiyordum. Ama bu defa gelmesini zorunlu bularak bir yıldırım telgraf çekerek 'Çok önemlidir, yarın mutlaka geliniz' dedim. Ertesi sabah da stüdyoya girince ilk sorum 'Nâzım Bey geldi mi' oldu. Çalışanlar yüzüme bir acayip bakarak 'Ne Nâzım Beyi? Bu sabahki gazeteleri görmediniz mi' diyerek elime bir gazete tutuşturdular. Bu suretle en beklemediğim bir olayı, en beklemediğim bir zamanda öğrenmiş oldum."[58]

Vedat Ar'a gelince, şöyle anlatmış:

"Nâzım Hikmet, Türkiye'den ayrılmadan bir iki akşam önce bizdeydi. O günlerde evde pipo içerdim hep. Giderken, Avrupa'dan getirdiğim tütün kesemle pipomu istedi. 'Vedat, bir hatıra kalsın bende' dedi. 'Hayatım, sana canımı vereyim' dedim. 'Ama öyle ayrılacakmışız gibi konuşma.' 'Ver de seni hatırlayım' dedi. Demek, gideceğini ima etti. Ama ben anlayamadım."[59]

Nâzım Hikmet, cezaevinden çıktığından beri polis tarafından izleniyordu. İpekçiler ile birlikte çalıştığı, senaryo yazdığı, stüdyoya gidip geldiği biliniyordu.

58 Baha Gelenbevî, "Nâzım Hikmet'in İstanbul'da Son Günleri", *Yön*, S. 203, 17 Şubat 1967, s. 14.

59 Alpay Kabacalı, *agy*.

İlginçtir; onun Türkiye'den ayrılmasıyla kopan gürültü içerisinde yapımcı ürkmüş olabilir; "Barbaros Hayrettin Paşa"nın "senaryo yazarı" olarak "Kenan Orkan" adı duyuruldu. Film afişlerinde bu ad yer aldı. Bu arada *Yıldız* dergisinde, "Senarist Kenan Orkan"ın çalışmalarından söz edildi. İstanbul'da sokakta birlikte yürüyen bir kadın ve bir erkeğin göründüğü fotoğrafın da eklendiği şu haberi okuyoruz:

"İpekçilerin çevirdiği ve seyircilerin hayli takdiriyle karşılanan 'Barbaros Hayrettin Paşa' filminin senaryosunu yazan Kenan Orkan 'Yıldırım Bayezit ve Timürlenk' ile 'Lüks Taksi' adlı bir senaryo daha yazmıştır. Resim'de Kenan Orkan'ı eşi ile birlikte görüyorsunuz."[60]

Münir Hayri Egeli'nin filmografisinde, "Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk" (1953) adıyla bir çalışma var. Ancak, senaryosu Kenan Orkan'a ait değil; Egeli yazmış. "Lüks Taksi" adıyla bir film ise hiç çevrilmedi. Tabii, Kenan Orkan adında biri vardı; ama, bu ad, sinemamızda bir daha "senaryo yazarı" olarak hiç görülmedi.[61]

"Balıkçı Güzeli"

Nâzım Hikmet, Kemal Tahir'e gönderdiği bir mektupta diyor ki:

"Ertuğrul Muhsin iki senaryo sipariş etti. Birisini iki günde şişirdim. Bir *masal*. (...) Fakat Kemal, bizdeki sinema senaryosu için daha (dahi?) olsa, *ikidir*, bizim masallarla uğraşmak icap etti. Bu sefer şöyle bir kanaate geldim. Bizim kitaba geçmiş masallarımızda realizm ile efsane unsuru birbiri peşinde, birbiri içinde. Mesela bir helvacı güzeli var. Burda bir müezzinin minareden bakıp kendisine emanet edip hacılığa giden adamın kızına aşık olması, sonra bu kızı kandırıp hamama getirtmesi ve orada kızın, müezzinin kafasını gözünü bir iyi sabunlayıp herife bir dayak atması var ki dehşetli realist ve müthiş komik."[62]

Mektup devam ediyor... Üzerinde bir tarih taşımamakla birlikte, önceki ve sonraki tarih atılmış mektupları dikkate alırsak, 10-16 Haziran 1941 arasında yazılmış olacak.[63]

Muhsin Ertuğrul, mektupta geçen -"iki günde şişirilen"-, "Keloğlan",

---

60 *Yıldız,* S. 53, 29 Aralık 1951, s. 3.

61 Kıral Neşriyat Yurdu (Alâeddin Kıral) tarafından 1950'li yıllarda, "Pekos Bill", "Oklahoma" adlarında İtalyan çizgi roman dergileri ile ünlü "Yelpaze" dergisinin yanısıra bir de Şahap Ayhan ve Galip Bülkat'ın çizgileriyle "Köroğlu" dergisi yayımlandı. 2 Kasım 1953-2 Ağustos 1954 yılları arasında 40 sayı yayımlanan bu derginin iç kapağında "Eseri yazan" kişi olarak "Kenan Orkan" adını görüyoruz.

62 Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mahpushaneden Mektuplar*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1968, s. 86.

63 Aynı günlerde Piraye Hanım'a gönderdiği mektuplarda Muhsin Ertuğrul ve "senaryo"dan söz ediyor: Nâzım Hikmet, *Piraye'ye Mektuplar-1*, Derleyen: Memet Fuat, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 222, 223.

Haftanın yerli filmi

Balıkçı Güzeli

Balıkçı Güzeli yahut diğer ismile 1002 inci gece ile İpek Film bu mevsimdeki ikinci filmini geçen hafta verdi.

Balıkçı güzeli bir masal, İhsan Koza yazmış. Mevzuu şöyle:

Balıkçı Veli dayı (Münir Özkul) bir gün Denizde bir sandık içinde bir erkek çocuk bulur. O günden sonra bahtı açılır. Çocuk büyür, arslan gibi bir delikanlı olur. Civarda kendisine Balıkçı Güzeli Mehmet derler. (Cüneyt Gökçer). O sıralarda memleketin hakiki ve iyi yürekli Padişahı (Hayri Esen), gaddar ve hilekâr kardeşi (Ertuğrul Bilda) tarafından tahttan uzaklaştırılmış ve Kaf Dağının ardında Gulyabaniler ve diğer korkunç mahlûkların beklediği bir mağaraya hapsedilmiştir. Yerinden kıpırdamasın diye de müneccimbaşı (Kadri Ögelman) tarafından yarı belden aşağısı taş haline getirilmiştir.

Halk Padişah taslağının zülmüne isyan etmek üzeredir. O sırada sarayda hayatını tehlikede gören hakiki padişahın kızı da (Ayten Çankaya) saraydan kaçarak Emine adile Balıkçı Veli dayının kulübesine sığınır. Balıkçı Güzeli Mehmet ile Emine arasında bir aşk başlar. Mehmet isyan eden halkın başına geçer ve hakiki Padişahı bulup getirmek üzere kırk günlük korkunç bir yolculuğa çıkar. Hayvanlarla...

...deki artistlere gelince: Cüneyt Gökçer rolün ve mevzuun müsaade ettiğini yaptı. Burada kendisinden daha fazla bir şey beklenemezdi. Ayten Çankaya maalesef hepimizin hayalimizde canlandırdığımız masal sultanı olamamıştı. Bu nankör rolde insan, şiir gibi yürüyen, Manolya yüzlü, servi boylu bir hayal kızı arıyor. Bu role oturmayış Ayten'in kabahati değil-

aşağı yukarı filmin herşeyinden mes'ul, nazım bir vaziyette olduğu için filmin hemen bütün iyilikleri gibi, kusurları da ona raci olduğundan burada da Gelenbevi'nin aleyhine verilecek bir hayli fena puvan var: Padişahla gözdesi Neşe Yulaç'ın karşılıklı konuşma sahnesindeki tero plânlara sultanın saraydan kaçarken birbirine bağlanan örtü ve yatak çarşaflarının dış sahne de basbayağı ip oluverişine, sultan kayığa binerken Balıkçı Veli'nin kulübesi önündeki iskeleyi kullanmağa saraydaki gizli kapının mukavvadan olduğunu belli eden komik sallantısına, saray kapısı adı verilen külüstür kale

Yukarıdaki resimde "Balıkçı Güzeli" filminin bir sahnesinde Ertuğrul Bilda ve Neşe Yulaç görülüyor.

dir ama, onun aleyhine yazılacak puvanda rolüne hiç katamamıştır. İnsan sadece elini, kolunu oynatıp "bak" denilen ta-...

kapısına, Cüneyt'in sarayda ve sur'lardaki döğüslerinin mânasızlığına, ejderha ve korkunç hay-...

Yıldız, S. 57, 23 Ocak 1954.

"Binbir Gece Masalları" ve daha başka Türk masallarının harmanlandığı senaryodan "Kahveci Güzeli"ni (1941) çevirdi. Film yapımcısına çok para kazandırdı.[64]

Kemal Tahir'e gönderdiği mektupta, "ikidir," diyen Nâzım Hikmet, "bizim masallarla" uğraşmıştı.

Ancak, 1941 yılı öncesi senaryo dizininde, konusunu masal âleminden çıkardığı bir metin adı görülmüyor. 1930'larda yazdığı, filme dönüşmeyen senaryolarından biri de olabilir.

1930'larda Nâzım Hikmet birkaç ili kapsayan bir gizli örgüt soruşturmasının içine çekilmişti. 18 Mart 1933 günü tutuklandı; 4 Ağustos 1934 günü tahliye edildi. 17 ay kadar kaldığı Bursa Cezaevi'nde boş durmadı. Muhsin Ertuğrul için, "Aysel, Bataklı Damın Kızı" senaryosunu yazdı. Piraye Hanım'a gönderdiği 23 Haziran 1933 tarihli mektubun bir yerinde şöyle bir cümle göze çarpıyor:

"İpekçiler'den Bin Bir Geceden Bir Gece isimli senaryoma mahsuben 25 lira aldım."[65]

Senaryonun adı, Nâzım Hikmet'in bir "masal"la uğraştığını çağrıştırıyor. Bu senaryoyu cezaevine girmeden önce mi, yoksa Bursa'da mı yazmış, bilmiyoruz. Bursa yıllarına dair elimizdeki kaynaklar, Piraye Hanım'a gönderilen mektupların yanı sıra, cezaevinde tanıştığı, hatta "Aysel..." senaryosunda Nâzım Hikmet'e yardım ettiğini söyleyen A. Faik Bercavi'nin kitabı.[66]

---

64 Bir yazıda, "En çok hasılat temin eden filimdir," deniliyor ("Stüdyolarımız: İpek Film", *Yıldız*, S. 202, 1 Ekim 1947, s. 25).

65 Nâzım Hikmet, *Piraye'ye Mektuplar-1*, s. 17.

66 A. Faik Bercavi, *Nâzım'la 1933-1938 Yılları*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1992. Bu ki-

Nâzım Hikmet, İpekçiler'e böyle bir senaryo bırakmış mı? Ondan senaryo yazmasını istemiş olabilirler; ancak bunu tamamlamış mı? Mektuptaki tek cümleden çeşitli olasılıklar akla geliyor. Konusu nedir, bilgi sahibi değiliz. İpekçiler, o günlerde yerli film faaliyetine de mali sıkıntı nedeniyle bir süre ara vermişlerdi.

"Bin Bir Geceden Bir Gece" adı, İpekçiler'in, Baha Gelenbevî'nin yönettiği, "Balıkçı Güzeli", diğer adıyla, "1002'nci Gece" filmi üzerinden bir çağrışım yapıyor. Belki de Nâzım Hikmet'in yıllar önce yazdığı bu senaryo şirketin rafından indirildi ve Gelenbevî'ye teslim edildi.

1951 yılında bu senaryodan çekimlere başlandı. Ancak, bir süre sonra çalışmaya ara verildi. Aradan uzun bir süre geçti. 1952'in Haziran ayında çekimlere yeniden başlandı.[67] Gelenbevî, 1953 yılı boyunca uğraştı; sonunda film 1954 yılının ilk günlerinde sinemalara ulaştı.[68]

> Balıkçı Veli Dayı, bir gün denizde bir sandık içinde bir erkek çocuğu bulur. O günden sonra da şansı açılır. Çocuk büyür. Çevresinde sevilir, kendisine, "Balıkçı Güzeli Mehmet" derler.
>
> O sırada ülkenin sevilen padişahı, acımasız biri olan kardeşi tarafından tahtından uzaklaştırılır. Gerçek padişah, Kaf Dağı'nın ardında, korkunç yaratıkların beklediği bir mağaraya kapatılır. Yerinden kıpırdamasın diye Müneccimbaşı tarafından belden aşağısı taşa dönüştürülür.
>
> Halk, yeni padişahtan memnun değildir. Zalimce yönetimine karşı isyan etmek üzeredir. O sırada gerçek padişahın kızı hayatını tehlikede gördüğü için kaldığı saraydan kaçar. Kendisini Emine adıyla tanıtarak Veli Dayı'nın kulübesine sığınır. Burada geçen günler içerisinde Mehmet ile Emine birbirlerinden hoşlanırlar.
>
> Mehmet, yeni padişaha isyan eden halkın başına geçer ve gerçek padişahı bulup, onu tekrar tahta geçirmek için kırk gün sürecek bir yolculuğa çıkar. Uzun, yorucu ve tehlikelerle dolu bir yolculukta, vahşi hayvanlarla, ejderhalarla boğuşur; sonunda padişahın hapsedildiği mağaraya ulaşır. Onu kurtarıp, ülkesine geri götürür. Kendisine bağlı olan insanlarla saraya saldırır. Zalim padişah tahttan indirilir. Padişah da tahtından feragat eder. Yerini Mehmet'e bırakır ve kızıyla evlendirir.[69]

---

tapta filmle ilgili bir bilgi bulunmuyor.

67 "Yerli Haberler", *Yıldız*, S. 80, 5 Temmuz 1952, s. 7.

68 Filmle ilgili olarak bk: "Binikinci Gece", *Yıldız,* S. 20 (III. Seri), 9 Mayıs 1953, s. 23; "Stüdyoları geziyoruz-1002'nci geceyi çeviren İpek Film Stüdyosundayız", *Yıldız*, S. 35, 22 Ağustos 1953, s. 4-5.

69 *Balıkçı Güzeli (1002'nci Gece).* Yönetmen: Baha Gelenbevî; Senaryo: İhsan Koza (Nâzım Hikmet); Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören; Oyuncular: Cüneyt Gökçer (Mehmet), Ayten Çankaya (Emine), Nezihe Becerikli, Münir Özkul (Veli Dayı),

Yapımevinin aynı zamanda yabancı film alımı ile uğraşan bir şirket olduğuna dikkat çekilen bir eleştiride şöyle denildi:

"Bol miktarda yabancı film ithal eden büyük şirketlerimizin burada çevirdikleri Türk filmlerinde hemen her zaman bir özenti havası, büyük mizansenli film yapmak, seyirciyi hayrete düşürerek avlamak endişesi seziliyor. Bu şirketler dört başı mamur diye kabullendikleri vasat yabancı filmleri örnek alıp bunlarla yarış etmeye, bunlara benzer filmler çevirmeye hevesleniyorlar. Böyle yersiz iddialarla ortaya konan Türk filmleri her zaman fiyasko ile sonuçlanıyorlar. Balıkçı Güzeli de bu fiyaskolara bir yenisini ilave etmekten başka bir işe yaramayacak. Bir kere Türk filimciliğini bugün içinde bulunduğu teknik imkansızlıklarla bu çeşit iddialı filmler çevirmeye kalkışmak büyük bir hatadır. Dikkat edilecek olursa yine bu büyük ithalatçı şirketler Türk filimciliğinin her şeyden önce konu bakımından, biçim bakımından kendi öz kaynakları ile şekil bulacağına bir türlü inanmıyor."[70]

Yıldız dergisinin yazarı filmi yerden yere vurdu:

"Bu sade suya hikâyedeki artistlere gelince: Cüneyt Gökçer rolün ve mevzuun müsaade ettiğini yaptı. Burada kendisinden daha fazla bir şey beklenemezdi. Ayten Çankaya maalesef hepimizin hayalimizde canlandırdığımız masal sultanı olamamıştı. Bu nankör rolde insan, şiir gibi yürüyen, Manolya yüzlü, servi boylu bir hayal kızı arıyor. Bu role oturmayış Ayten'in kabahati değildir ama, onun aleyhine yazılacak puvanda rolüne his katamamıştır. İnsan sadece elini, kolunu oynatıp 'bak' denilen tarafa bakıp, söylenen sözleri aynen tekrarlayacak olursa bir robot'dan farkı olur mu?

Filmin en muvaffak artisti sahte padişah, Ertuğrul Bilda idi. Münir Özkul dahil diğer kalabalık tanınmış eşhası kendilerine düşen vazifeleri az veya çok başardılar.

Rejisör Baha Gelenbevi, 'Balıkçı Güzeli'nde, 'Kaldırım Çiçeği'nden daha fazla muvaffak olmuş ama biz de rejisör aşağı yukarı filmin herşeyinden mes'ul, nazım bir vaziyette olduğu için filmin hemen bütün iyilikleri gibi, kusurları da ona raci olduğundan burada da Gelenbevi'nin aleyhine verilecek bir hayli fena puvan var: Padişahla gözdesi Neşe Yulaç'ın karşılıklı konuşma sahnesindeki tero planlara sultanın saraydan kaçarken birbirine bağlanan örtü ve yatak çarşaflarının dış sahne de basbayağı ip oluverişine, sultan kayığa binerken Balıkçı Veli'nin kulübesi önündeki iskeleyi kullanmağa saraydaki gizli kapının mukavvadan olduğunu belli eden komik sallantısına, saray kapısı adı verilen külüstür kale kapısına, Cüneyt'in sarayda ve sur'lardaki döğüşlerinin manasızlığına, ejderha ve korkunç hayvanların komik olmasına ve bilhassa

Neşe Yulaç, Ertuğrul Bilda, Orhan Boran, Kadri Öğelman, Feridun Çölgeçen, Gülderen Ece, Ferhan Tanseli, Hasan Ceylân, Mesut Sürmeli; Yapımevi: FİTAŞ.

70 Semih Tuğrul, "Balıkçı Güzeli", *Dünya*, 21 Ocak 1954. Tuğrul'un yazısı gazeteden görülmedi; şu kitaptan alındı: Okan Ormanlı, *Türk Sinemasında Eleştiri*, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 48-49.

İpekçilerin evvelce yaptıkları tarihi filmlerden toplanan, birbirile hiç alakası olmayan yanyana gelince çorbaya dönen sözüm ona masal kıyafetlerine dikkat etmeliydi.

Umumiyetle 'Balıkçı Güzeli' her manada hafif bir film olmuştur. Komedi diye seyredilirse çok daha iyi olur. Bakalım seyirci bu deve kuşunu nasıl karşılayacak?"[71]

Sonrası

Vedat Ar, ikinci filminden sonra bir daha uzun metrajlı çalışma yapmadı. Muhsin Ertuğrul'un ve onun sinema tarzını benimseyenlerin çalışmalarını "olumsuz" yargılarla değerlendiren Tarık Dursun Kakınç, "İçlerinde yalnız Vedat Ar(ın) iyi bir tekniker," olduğunu söyler.[72]

Baha Gelenbevî, 1958'de yönetmenliği bıraktı. Aynı yıl kurucusu olduğu Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin yönetim kurulu başkanlığına getirildi. 1960'ta Türk Sanatçı Şurası Sinema Alt Komisyonu üyesi oldu. 1961'de Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Sinema Danışma Kurulu'nun başkanlığına seçildi. Sine-İş'in kuruluş çalışmalarına katıldı. Fotoğraf sergileri açtı. Fotoğraflı röportajları Fransız dergilerinde yayımlandı. Bazı fotoğrafları Fransa'daki kitaplarda yer aldı. 1960'ta Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu'nun (FİAP) onur üyeliğine seçildi. 1983'te bu kuruluşun en yüksek derecesi olan Honoraire Excellence sanıyla onurlandırıldı. 1967'de Kanada'da yapılan Dünya dia-pozitif yarışmasında altın madalya kazandı. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) Fotoğraf Enstitüsü'nden onur plaketi aldı. İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği'nin (İFSAK) onur üyeliğine seçildi.

Perde-Sahne, Yıldız, *Artist* gibi sinema dergilerinde, *Yeni İnsan*, *Milliyet Sanat Dergisi* gibi sanat-edebiyat dergilerinde sinema, fotoğraf sanatı üzerine ve daha pek çok konuda yazı yazdı.

Arkeoloji ve Türkoloji'ye meraklıydı. Çok değerli bir fotoğraf ve sinema fotoğrafları koleksiyonuna sahipti. Anılarını yazmıştı.[73]

Bu "Anılar" konusu önemli! Haldun Taner, şöyle diyor:

"Son günlerde en büyük arzusu sinema rejisörlüğü alanındaki anılarının basılması idi. Bu anıları okumak için önce bana vermişti. İlk bölümü Baha Bey'in Paris'teki ilk izlenimlerini de içeriyordu. Daha sonra İstanbul'da o zamanki sinemalardan, buradaki ilk rejisörlerden, Pera'daki ilk fotoğrafçılardan söz ediyordu. Daha sonraki bölümler ise bizzat yönetmenlik ettiği dönemin kendi açısından değerlendirilişi idi. *Kitabı her bakımdan çok ilginç ve değerli buldum.* Kendisi yayınevleri ile görüşmekten kaçınıyordu. Bir

71 "Haftanın yerli filmi: Balıkçı Güzeli", *Yıldız,* S. 57, 23 Ocak 1954, s. 3.

72 "Türk Sinemasında Okullar, I", *Pazar Postası,* Yıl: 6, S. 8, 23 Şubat 1958.

73 "Baha Gelenbevî anılarını yazdı", *Cumhuriyet*, 21 Şubat 1984.

red cevabı almak onurunu yaralayabilirdi. Kendim seferber oldum. Asistanım Ankara'daki yayınevleri ile temas etti. Onlar da kitabı bazı değişikliklerle basılmaya değer buluyordu, ama bu tarz bir kitabın sürüm şansının az olacağını ve yayımını şimdilik düşünemeyeceklerini belirtiyorlardı. Baha Bey'in eseri kendi parası ile bastırması olanağı ise sanırım yok gibi idi. İş maalesef o noktada kaldı. Oysa son günlerde hem yaşam, hem sinema tecrübelerini içeren bu eserini görse ne iyi olurdu. Sinemamızın öncülerinden olan Çelebi dostumuza yapılacak en büyük şükran jesti ne yapıp yapıp bu kitabı bastırtmak olmalıdır."[74]

Baha Gelenbevî'nin bu anıları şimdi nerededir, bilinmez. Fransız asıllı eşi Ren Gelenbevî, Paris Devlet Konseravatuarı mezunu bir sopranoydu. İstanbul Belediye Konservatuarı'nda şan öğretmeni, İstanbul Operası'nda şan eğitmeni olarak çalıştı. Eşinden daha önce öldü. Çiftin çocuğu yoktu. Taner'in içeriği üzerine bilgi verdiği anıların sinema tarihimize temel kaynak oluşturacak sinema kütüphanemiz ve arşivimiz bağlamında önem taşıdığı açık.

Nâzım Hikmet'e gelince... Moskova'da öldüğü güne kadar sinemayla bağını koparmadı. Senaryo yazmayı sürdürdü.

Bu arada tarihsel film heyecanı da biraz olsun dindi.

Özet: Türk Sineması 1940 yılından sonra hareketlenmiş, İpekçiler'in yanı sıra yeni yapımevleri kurulmuş, film üretimi hızlanmıştır. Bu süreç içerisinde konusunu tarihten alan ya da tarih teması üzerinden kurgulanmış filmlerin özellikle 1949-1953 yılları arasında ağırlıklı olarak üretildiği görülmektedir. Yurt dışına gidene kadar Nâzım Hikmet'in yazdığı senaryoların konuları da tarihten alınmadır. Bunlardan *Üçüncü Selim'in Gözdesi* ve *Lale Devri*'ni Vedat Ar, *Barbaros Hayrettin Paşa*, *Balıkçı Güzeli*'ni Baha Gelenbevi sinemaya aktarmışlardır.

Anahtar sözcükler: Türk sineması, tarihsel film, Nâzım Hikmet, İhsan Koza, Vedat Ar, Baha Gelenbevi, İhsan İpekçi, Muhsin Ertuğrul.

Abstract: Filmmaking in Turkey revived in the 1940s when number of films produced increased thanks to new production companies. A few years later, between 1949-1953 a new genre of historical films had emerged. Most of these films were scripted by Nâzım Hikmet, before leaving the country. These include *Üçüncü Selim'in Gözdesi* and *Lale Devri* (d. Vedat Ar), *Barbaros Hayrettin Paşa*, *Balıkçı Güzeli* (d. Baha Gelenbevi).

Key words: Turkish cinema, historical film, Nâzım Hikmet, İhsan Koza, Vedat Ar, Baha Gelenbevi, İhsan İpekçi, Muhsin Ertuğrul.

74 *Milliyet*, *agy*.

Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar

Ali ÖZUYAR*

Giriş

Türk sinemasında yakın tarihimizi konu edinen film sayısı -12 Eylül Askeri Darbesi üzerine kurulu filmler hariç- birkaç örnek ile sınırlıdır. Gösterime girdiği yıl çeşitli tartışmalara yol açan *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) filmi, bu örneklerden biridir. Yönetmen Tomris Giritlioğlu'nun Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı film, Varlık Vergisi'nin azınlıklar üzerindeki etkilerini anlatıyor ve söz konusu vergiyi gündeme getirerek yeniden tartışmaya açıyordu.

Varlık Vergisi, her şeyden önce II. Dünya Savaşı'nın yarattığı olağanüstü koşulların bir sonucuydu. Söz konusu vergiyle, dolambaçlı yollardan kazanılmış ve yürürlükteki vergilerin dışında kalan sermaye ve gelirlerden yeni bir vergi alınarak enflasyonun düşürülmesi ve her geçen gün artan askerî masrafların karşılanması hedefleniyordu. Bir başka ifadeyle ithal mallar ile esas ihtiyaç maddelerinde karaborsacılık ve vurgunculuk yaparak zenginleşmiş olan tüccar ve aracılardan vergi almak ve böylece, ekonomik sıkıntı çeken dar gelirli sınıfları manen tatmin etmek yoluna gidilmişti.

Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu da 11 Kasım 1942 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne Varlık Vergisi kanun tasarısını sunarken, kendisinin basit insanlar arasında yetiştiğini, yani kendisinin bir "halk çocuğu" olduğunu ve bu kanunu getirmekle bu insanlara karşı ahlak borcunu ödediğini söylemesi, bunun açık bir göstergesiydi (Karpat 1967: 105).

Başbakan Saraçoğlu'nun belirtilen tarihte Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne sunmuş olduğu Varlık Vergisi kanun tasarısı birkaç saatlik bir görüşmeden sonra 4305 sayılı kanun olarak kabul görmüştü (*Resmi Gazete*, sayı: 5255). Söz konusu kanuna göre, Varlık Vergisi, Müslüman-Türk ve gay-

* Sinema tarihçisi.

rimüslim azınlık ayrımı yapılmaksızın servet ve kazanç sahiplerinin servetleri ve fevkalâde kazançları üzerinden bir defaya mahsus alınacaktı. Servet ve kazanç sahiplerinin mükellefiyet dereceleri, her vilâyet ve kaza merkezinde mahallin en büyük mülkî memurunun başkanlığı altında en büyük mal memurundan ve ticaret odalarıyla belediyelerce kendi âzaları arasından oluşturulacak komisyonlar tarafından belirlenecekti.

Bu komisyonların tavsiye ettiği miktarlarda ticarethanelerden, sanayi işletmelerinden, emlak sahiplerinden, emlak simsarlarından ve büyük toprak sahiplerinden Varlık Vergisi alınacaktı.[1] Kanunda din ve etnik açıdan bir farklılığın olmadığı açıktı ancak komisyonların çalışmaları bunun aksi yönündeydi. Çünkü, komisyonlar, Türklerin varlıkları ve ödeme kabiliyetlerini gerçeğe uygun bir şekilde gözetlerken, gayrimüslim azınlıkları gerçek durumlarının üstünde ağır bir şekilde vergiye bağlanmışlardı (Ökte, 1957: 75).

Kanunun 11. maddesi mükelleflerin ödeyeceği vergi miktarını tespit edecek olan komisyonlara dokunulmazlık tanır nitelikteydi. Çünkü komisyon kararları nihaî ve katî mahiyetteydi. Mükelleflerin bu kararlara karşı idarî ve adlî kaza mercilerinde dava açma hakkı bulunmuyordu.

Kanuna göre mükellefler, vergilerini talik tarihinden itibaren on beş gün içinde mal sandığına yatırmaya mecburdular. Ayrıca mahallin en büyük mal memuru, on beş günlük müddetin geçmesini beklemeden lüzum gördüğü mükelleflerin menkul ve gayrimenkul mallarıyla, alacak hak ve menfaatlerini ihtiyaten haczetme hakkına sahipti.[2]

Komisyonların belirlediği vergiyi bir ay içerisinde ödeyemeyenler ile kısmen ödeyen mükellefler, borçlarını tamamen ödeyinceye kadar memleketin herhangi bir yerinde bedeni kabiliyetlerine göre askerî mahiyeti haiz olmayan umumî hizmetlerde veya belediye hizmetlerinde çalıştırılacaklardı. Bu çalışmaları karşılığında verilecek ücretin yarısı borçlarından düşülecekti.[3]

Varlık Vergisi Mükellefi Sinemacılar

Varlık Vergisi mükellefleri arasında önemli sinema sahipleri ve işletmecileri de bulunuyordu. Dönemin iktidara en yakın gazetelerinden biri olan *Tasvir-i Efkâr*'ın 18 Aralık 1942 tarihli nüshasında İstanbul'da Varlık Vergisi ödeyeceklerin uzun bir listesi yayımlandı. Gazetede sadece iki milyon ile üç bin lira arasında Varlık Vergisi ödeyecek mükelleflerin adları ve işleri yer alıyordu.

Listede adı geçen mükellef ve şirketlerden on altısı sinema sektöründen idi.

---

1 Varlık Vergisi Kanunu, 1. ve 7. maddeler.

2 Varlık Vergisi Kanunu, 12. madde 1. fıkra.

3 Varlık Vergisi Kanunu, 12. maddenin 3. fıkrası.

Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi

Tasvir-i Efkâr gazetesinde yayımlanan Varlık Vergisi ödeyecek sinema ve sinemacılar içinde Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi en yüksek meblağ ile birinci sırada yer alıyordu. Haziran 1923'te 500 bin Türk lirası sermaye ve altmış sene müddetle kurulan ve merkezi Beyoğlu Yeşilçam Sokak, numara 15'te bulunan şirketin faaliyet alanı, İstanbul'un kültür, sanat ve eğlence hayatı üzerineydi.[4] On bir ortaktan oluşan şirketin en büyük hissedarları aynı zamanda İstanbul'un ünlü emprezaryoları olan Yahudi asıllı Henry Arditi ve Albert Saltiel idi.[5]

Birçok yabancı, tiyatro, dans ve müzik gruplarının İstanbul'daki etkinliklerini organize eden şirketin en önemli mal varlıkları arasında, içinde on dokuz dükkan, bir mağaza, üç sinema ve bunların üstündeki daireleri ihtiva eden Serkldoryan binaları bulunuyordu. Serkldoryan binaları dahilinde Beyoğlu'nun tanınmış üç sineması da yer alıyordu. Bunlar Melek (eski Skating Palas), Sümer (eski Artistik) ve İpek (eski Opera sineması) sinemalarıydı (*Tasvir-i Efkâr*, 3 Mart 1943).

Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi'nin en önemli gelir kaynağını Serkldoryan binalarından alınan yıllık kira bedelleri oluşturuyordu. 1943 yılına göre bu binalardan alınan yıllık kira ücreti 95.000 liraydı. Bu dönemde Serkldoryan binaları dahilinde bulunan İpek ve Melek sinemaları, İpekçilerin işletmesindeydi. İpekçilerin 1934 yılında bu iki sinema için şirkete ödedikleri kira ücreti 22.499 lira 97 kuruştu. Sümer Sineması, Mehmet Rauf ve Osman Rauf Sirman Kardeşler ile Cemal Ahmet Pekin tarafından işletiliyordu (Gökmen, 1991: 86). Sümer Sineması için şirkete ödenen kira ücreti ise 4.000 liraydı.

Komisyonun Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 650.000 liraydı. Şirkete ait satılan gayrimenkuller arasında Serkldoryan binaları da yer alıyordu. Bu binalar Mart 1943 tarihinde İstanbul Belediyesi tarafından 1.100.000 liraya satın alındı. Dolayısıyla da İpek, Melek ve Sümer sinemalarının mülkiyeti İstanbul Belediyesi'ne geçti. 3 Mart 1943 tarihli *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan bir habere göre, İstanbul Belediyesi sahibi olduğu söz konusu sinemaların işletmecilerine yaz mevsimine kadar izin verecek, yazın bu sinemalarda gerekli tadilat yapıldıktan sonra Şehir Tiyatrosu'nun komedi ve dram kısımları buraya nakledilecekti.

Serkldoryan binalarının satılması Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi'ni oldukça zor bir durumda bıraktı. Bu binaların satılmasıyla şirket, devlete olan Varlık Vergisi borcunu ödedi; ancak iflas etmekten kurtulamadı ve aynı yıl iflasını ilân etti.

4 BCO, Sayı: 2520, Fon kodu: 030.18.01, Yer no: 7.21..1, 19 Haziran 1923.

5 Şirketin diğer hissedarları (hisse sayısına göre), V. Saltiel, Elia Sabetay, A. Fernandez Diaz, A. Alkalay, P. Ojalvo, İbrahim Ali, M. Deviadas, İ. Albala ve A. Bilioti'ydi (Gökmen, 1991: 86).

Fitaş (Film İşleri Türk Anonim Şirketi)

Listenin ikinci sırasında İpekçilerin sahibi olduğu Fitaş yer alıyordu. 1800'lü yılların sonunda Selanik'ten İstanbul'a göç eden, önce Kalkapçılar'da ipek ticareti yapan, sonra Eminönü'nde meşhur Selânik Bonmarşesi'ni açan İpekçi ailesi, sinema sektörüne 1922 yılında Elhamra Sineması'nın işletmesini alarak girmişti. İpekçi ailesinin Elhamra ile başlayan salon işletmeciliği, İstanbul'da Melek (1924) ve İpek sinemalarıyla; İzmir'de Elhamra/Milli Kütüphane Sineması (1926) ile devam etti.

İpekçi ailesi sinema salonu işletmeciliğini sürdürürken bu sektörün diğer alanları olan, film ithalatı, dağıtımı ve yapımcılığına (İpek Film/1929) da el attı. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde bir çok yerli filme imza atan İpek Film Şirketi, 1934 yılında film kiralama ve sinema işletmeciliği olarak iki bölüme ayrıldı. Birinci şirketin adı FİTAŞ, ikinci şirketin adıysa SİNTAŞ (Sinema İşleri Türk Anonim Şirketi) idi (Akçura 1995: 60). Özetle, 1930'lu yıllarda ve II. Dünya Savaşı'nın başlarında İpekçi ailesi, Cemil Filmer'in de hatıralarında belirttiği üzere, piyasada tam bir "tekel" oluşturmuştu (1984: 158).

Komisyonun FİTAŞ için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 460.000 liraydı. Gazetede yayımlanan Varlık Vergisi ödeyecek sinemacılar listesinde ise SİNTAŞ'ın adı geçmiyordu.

Hasan Tahsin ve Hüseyin Hüsnü Aker Kardeşler

Listenin üçüncü sırasında Hasan Tahsin ve Hüseyin Hüsnü Aker Kardeşler yer alıyordu. Aker Kardeşlerin sinema ile doğrudan bir ilgisi yoktu. Haklarında bilgi sahibi olamadığımız Aker Kardeşlerin ödediği 400.000 liralık Varlık Vergisi tutarını sahip oldukları mülkler oluşturuyordu. Bu mülklerden biri de önceki adları Majik ve Türk Sineması olan Sıraselviler'deki Taksim Sineması idi.

Cemali Kardeşler

Listenin dördüncü sırasında Cemali Kardeşler yer alıyordu. Bu dönemde başta Kadri Bey olmak üzere Cemali Kardeşler, İstanbul'un bazı önemli sinemalarının işletmesini ellerinde bulunduruyorlardı.

Ailenin sinema sektörüne girmesi, altı erkek kardeşin ikincisi olan Kadri Cemali tarafından olmuştu. Ferah Tiyatrosu'nun altında kırtasiyecilik yapan Kadri Cemali'nin bu sektöre girmesi ise 1921 yılında Cevat Boyer'in işletmesini yapmakta olduğu Milli Sinema'ya ortak olmasıyla başlamıştı (Akçura 1995: 47.). Bu ortaklık devam ederken Kadri Cemali, aynı yıl Beyoğlu İstiklal Caddesi numara 91'deki önceki ismi Etval (Etoile) olan Yıldız Sineması'nı satın aldı. 1925 yılında yine Cevat Boyer ile birlikte Beyoğlu'nda

Şık (eski Cine-Palas/Aynalı Sinema) Sineması'nı açtılar (Akçura 1995: 48).

Kadri Bey'in ardından değişik zamanlarda ailenin diğer erkek kardeşleri (İhsan, (Mehmet Ali, İzzet, Kamil ve Mehmet) de bu sektöre girdiler. Kadri, Ali ve İzzet Cemali Kardeşler, 1925'te Alkazar (eski Elektra) Sineması'nın işletmesini aldılar. Beyoğlu'ndan sonra şehrin İstanbul yakasında mülkiyeti Haçador Haki'ye ait olan Azak Sineması (1935) açtılar (Gökmen 1991: 42). Kadri Bey, 1940 yılında kardeşlerinden ayrı olarak Kadıköy'de Opera Sineması'nı açtı. Özetle Cemali Kardeşler, II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'un önde gelen sinema işletmecileri arasında yer alıyorlardı. Komisyonun Cemali Kardeşler için belirlediği Varlık Vergisi tutarı ise 100.000 liraydı.

Lâle Sineması

Listenin beşinci sırasında Lâle Sineması yer alıyordu. Beyoğlu İstiklâl Caddesi numara 85'te yer alan sinemanın sahibi, Karaköy'ün meşhur börekçisi Hüseyin Çeyrekoğlu idi (Gökmen 1991: 159). Daha inşası bitmeden Cemil Filmer tarafından kiralanan sinema, 1939 yılında Lâle Sineması adıyla açılmıştı.

Söz konusu yıllarda Lâle Sineması denildiğinde akla ilk gelen, programların düzeyi kadar Cemil Filmer'in uyguladığı tanıtım yöntemleriydi. Bir anlamda Lâle demek, cadde boyunca bol miktarda dağıtılan Amerikan baskılı, tek veya iki yapraklı, renkli, kimi çizgi roman görünümünde el ilânları ve ressam Hasan Mithat Ağakay'ın dev panoları, dekupajları ve markiz (kapı üstü dekoru) demekti (Scognamillo 1991: 42).

Lâle Sineması, II. Dünya Savaşı yıllarında, Alman baskısına rağmen, İngiliz ve Amerikan yapımı filmlerin çokça gösterildiği bir sinema oldu. Müthiş bir girişimci olan Cemil Filmer'in söz konusu ülkelerin filmlerini gösteriyor olması onu, zaman zaman Alman tehdidi ile karşı karşıya da getirdi (Scognamillo 1991: 179). Komisyonun Lâle Sineması için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 90.000 liraydı.

Sümer ve Taksim Sinemaları

Listenin altıncı sırasında Sümer ve Taksim sinemaları yer alıyordu. 1930 yılında İstiklâl Caddesi numara 126'ta önce Artistik adıyla açılan sinemanın sahipleri aynı zamanda Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi'nin hissedarlarından olan Yahudi asıllı H. H. Arditi ve A. Saltiel'e aitti. Sinemanın işletmecileri ise Mehmet Rauf Sirman, Cemal Ahmet Pekin ve Osman Rauf Sirman idi (Gökmen 1991: 42). Adı geçen sinema işletmecileri, 1 Haziran 1934 tarihinde 11,000 lira sermaye ile Sümer Sinema Limitet Şirketi'ni kurdular (Gökmen 1991: 169). Şirket yönetimi, Artistik adıyla işletmekte oldukları sinemanın adını aynı yıl "Sümer" olarak değiştirdi.

Sümer Sineması 30'lu yıllarda, Avrupa yapımlarının sergilendiği bir

salondu. Filmlerin dış alımı, Rauf Soyaslan ve Cemal Pekin'in Opera Film Şirketi (sonradan Özen Film) tarafından gerçekleştiriliyordu (Scognamillo 1991: 31).

Taksim Sineması, 1920 yılında bugünkü Devlet Tiyatroları Taksim Sahnesi'nin olduğu yerde Majik (Magic) adıyla açılmıştı (Gökmen 1991: 28). Mimarı Giulio Mongeri olan sinemanın ilk sahibi Ragıp Paşa; ilk işletmecisi de adını bilmediğimiz bir Rum idi (Scognamillo 1991: 31). Dönemin 1923 tarihli Sinema Postası (Le Courrier du Cinema) dergisinde çıkan bir ilânda "Doğunun en büyük ve en lüks salonu, 2.000 kişilik, parterde 600 koltuk ve 200 yer, balkonda 400 koltuk ve 200 yer artı 35 loca" olarak tanıtılan sinemanın işletmesi 1932 yılında aynı zamanda Ha-Ka Film'in de sahibi olan Halil Kamil'e geçti (Scognamillo 1991: 31-32).

Taksim Sineması, 1933 yılında Hasan Tahsin Aker tarafından satın alındı. 1935 mevsiminden başlamak üzere Türk adıyla tanınan sinemada, her hafta Türk Film Stüdyosu'nun bir ürünü olan kısa filmler ile ünlü Fox Movietone'un haftalık haber filmleri gösterilmeye başlandı (Scognamillo 1991: 32). Sinemanın Halil Kamil'den sonraki işletmecisi ise 1936 yılında Cevat Boyer, Mehmet Rauf Sirman, Cemâl Ahmet Pekin ve Osman Rauf Sirman ortaklığında kurulan Sinema İşletme Türk Limitet Şirketi idi (Akçura 1995: 102). Sinemanın müdürlüğünü ise Cevat Boyer üstlenmişti. Sinemanın adı 1938 yılında Taksim oldu. Savaşın ikinci yılına girdiği 1940'ta ise diğer sinemalarda da olduğu gibi Taksim Sineması'nda da gösterilen filmlerin niteliği değişti. Giovanni Scognamillo'nun *Cadde-i Kebir'de Sinema* adlı kitabında yer verdiği bir ilân bu değişim açık bir göstergesiydi: "Bugün matinelerden itibaren Taksim sinemasında Türkçe sözlü, Arapça şarkılı '*Yıldız Sultan*' mevsimin en büyük aşk filmi, şarkın en büyük okuyucusu Abdülvehab'ın rakibi Abdülgani Esseyid, *Aşkın Gözyaşları* filminin unutulmaz baş muganniyesi (baş şarkıcı) Necati Ali. "

Komisyonun Selânikli Pekin ve Sirman ailelerinin işlettikleri Taksim ve Sümer sinemaları için belirlediği Varlık Vergisi tutarı, toplam 160.000 liraydı. Komisyon her bir sinema için 80.000 lira Varlık Vergisi belirlemişti.

Niko Çangopulos

Listenin yedinci sırasında Rum asıllı eski sinemacılardan Niko Çangopulos yer alıyordu. Çangopulos, 1930'lu yıllarda Beyoğlu'nda önceki adı Ekler (Eclair) olan Şark Sineması'nın sahibi ve önceki adı Lüxsemburg olan Glorya Sineması'nın da işletmecisiydi (Gökmen 1991: 39). 1934'te adı Saray olacak Glorya Sineması, Saray Film tarafından işletilmeye başlandı (Salon, 15 Mayıs 1945). Komisyonun Niko Çangopulos için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 70.000 liraydı.

Fernando Franco (FEA Film)

Listenin sekizinci sırasında Franco Film, yer alıyordu. Franco bu dönemde Saray Sineması'nın işletmecisi ve FEA Film Şirketi'nin iki ortağından biriydi. Şirketin en şöhretlisi Fernando Franco olduğundan şirket, daha çok Franco'nun adıyla biliniyordu. Cemil Filmer de hatıralarında bu şirketten Franco Film olarak bahsetmektedir (Filmer 1984: 209).

İtalyan uyruklu bir Yahudi olan Fernando Franco, eski Beyoğlu sinemacılığının önemli simalarından biriydi. 1930'lu yılların başında Majik Sineması'nın müdürlüğünü yapıyordu. Majik'ten sonra adı sonraları Saray Sineması olacak olan Glorya Sineması'nın müdürlüğünü üstlendi. Kendisi aynı zamanda bir dışalımcı ve FEA Film Şirketi'nin ortaklarındandı. Amerikan sinemasına karşı en başından beri temkinli yaklaşan FEA'nın dolayısıyla da Franco'nun, sinema tavrı ve beğenisi, ülkemizde ilk kez Fransız şiirsel-gerçekçilik akımının önde gelen yönetmenleri, Jean Renoir, Marcel Carne ve Julien Duvier'in yapıtlarını gösterilmesine de vesile olmuştu (Scognammillo 1991: 102).

FEA Film'in Avrupa sinemasından yana olan bu tavrı, Fransa'nın Almanya tarafından işgal edildiği II. Dünya Savaşı yıllarında ister istemez değişmek zorunda kaldı. FEA Film, II. Dünya Savaşı yıllarında küçük bir Amerikan yapım şirketi olan PRC (Producers Releasing Corporation)'nin yapıtlarını dağıtmaya başladı. Söz konusu Amerikan yapımı filmlerin seyirciyi memnun etmemesi üzerine şirket, yeniden Avrupa sinemasına yöneldi. Sonraları Yeşilçam Sineması'nı da derinden etkileyecek olan İtalyan sinemasının çok beğenilen ağdalı melodramlarını dağıtmaya başladı (Scognammillo 1991: 102).

FEA Film'in Franco'dan sonraki ikinci ortağı, Rus Devrimi'nden kaçıp annesi ile birlikte İstanbul'a sığınan bir Rus Yahudisi olan Eugene Eisenstein idi. Sonradan Türk vatandaşlığına geçen ve Emin Enis Aytan adını alan Eisenstein, İstanbul'a göç ettikten bir süre sonra Disk Film'i kurmuştu. Bu şirketi kapattıktan sonra da Fernando Franco ile birlikte FEA (Fernando Franco-Emin Enis Aytan)'yı kurmuşlardı (Scognammillo 1991: 103).

Komisyonun FEA Film Şirketi için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 60,000 liraydı. Bu tutar, Cemil Filmer'in yine hatıralarında belirttiği üzere, şirketi çok zor bir duruma düşürdü. Şirket, söz konusu vergiyi ödedi; ancak iflasın eşiğine gelmekten de kurtulamadı. Filmer'in belirttiğine göre, İş Bankası FEA'ya ortak oldu. Şirket, bankanın gözetimi altında faaliyetlerine bir süre daha devam ettirdi. Franco'nun 1950 yılında vefat etmesiyle de şirket, kapandı (Filmer 1984: 209).

Lâle Film

Listenin dokuzuncu sırasında Cemil Filmer'in sahibi olduğu Lâle Film Anonim Şirketi yer alıyordu. Lâle Film, Cemil Filmer'in İzmir ve Paris'teki sinema işletmeciliğinin ardından 1940 yılında İstanbul'da kurduğu ilk şirketti. İpekçilerin her açıdan sinemaya hakim oldukları bir dönemde

kurulan Lâle Film, bir dönem Türkiye çapında 33 sinemayı birden işleten dev bir şirket haline gelecekti. Asıl atılımını II. Dünya Savaşı'ndan sonra yapacak olan şirket için komisyonun belirlediği Varlık Vergisi tutarı 49.000 liraydı.

Anas Kardeşler

Listenin onuncu sırasında Rum asıllı Anas Kardeşler yer alıyordu. Anastas ve Vasil Anas Kardeşler, bu dönemde Sultanahmet'te, adını bulunduğu caddeden alan, Alemdar Sineması'nı işletiyorlardı (Gökmen 1991: 27). Reşat Ekrem Koçu, 1946 yılında *İstanbul Ansiklopedisi*'nde bu sinemanın inşa tarihinin "bilgi ve selâhiyet sahibi sanılıp başvurulan kimselerin kayıtsızlığı yüzünden tespit edilemediği"ni belirtse de söz konusu sinemanın inşa tarihi merhum Mustafa Gökmen tarafından 1917 yılı olarak tespit edildi. Sinemanın, inşa tarihinden hemen sonra işletmeye açılmış mıdır ya da kim tarafından işletilmiştir bu soruların cevabı tam olarak bilinmiyorsa da Beyoğlu Damga Müdürlüğü'nün Kasım 1921 tarihli İstanbul sinemalarını gösteren listesinde sinemanın adı, Kemal Bey Sineması'ndan sonra gelmektedir.[6]

Alemdar Sineması'nın sahibi Ahmet Abut Efendi idi. Abut Efendi'nin ölümünden sonra mülkiyeti oğlu Sadık Bey'e geçti. II. Dünya Savaşı yıllarına kadar sinemayı kimin ya da kimlerin işlettiği tespit edilemese de söz konusu yıllarda sinemayı işletenlerin Anastas ve Vasil Anas Kardeşler olduğu kesindir. Çünkü yine Mustafa Gökmen'in tespitine göre 13 Şubat 1940 tarihli *Sicilli Ticaret* gazetesinde işletmeci olarak bu iki kardeşin adı geçmektedir (Gökmen 1991: 27). Komisyonun Anastas ve Vasil Anas Kardeşler için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 45.000 liraydı.

Saray Sineması

Listenin on birinci sırasında önceki adı Glorya olan Saray Sineması yer alıyordu. Sinemanın sahibi Rum azınlıktan Niko Çangopulos; işletmecisi ve müdürü aynı zamanda FEA Film'in ortaklarından İtalyan uyruklu bir Yahudi olan Fernando Franco idi (Filmer 1984: 158).

İkinci Dünya Savaşı'na kadar nitelikli Avrupa filmleri gösteren Saray Sinema'sı, aynı zamanda İstanbul'a gelen ünlü yorumcuların, ses sanatçılarının, yabancı tiyatro topluluklarının bir çeşit zorunlu uğrak yeriydi. Bunun en önemli nedeni de sinemanın işletmecisi olan Fernando Franco'nun aynı zamanda ünlü sanatçı ve toplulukları, zaman zaman uluslararası sirkleri getiren KONTİYA ajansının da ortaklarından olmasıydı (Scognamillo 1990: 98-99).

Saray Sineması, iyi bir sinema olmasının yanında, söz konusu yıllarda Beyoğlu'nun en önemli gösteri ve konser mekanıydı. Komisyonun Saray Sineması için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 40.000 liraydı.

6 BOA., DH. UMVM. Dosya No: 116 / 75, 02 Rebiyülevvel 1340.

Çemberlitaş Sineması

Listenin on ikinci sırasında Çemberlitaş Sineması yer alıyordu. 1939'da Yeniçeriler Caddesi numara 1'de açılan Çemberlitaş Sineması, matbaadan bozma bir sinemaydı. Sinemanın bulunduğu yerde Osman Bey Matbaası yer alıyordu. Sinemanın ilk işletmecisi de Osman Bey (İlkbasan) idi. Mustafa Gökmen'in belirlediğine göre Çemberlitaş Sineması'nın sahibi Darüşşafaka Cemiyeti'ydi. Sinemanın Osman Bey'den sonraki işletmecileri önce Necip Erses, sonra Cemâl Ahmet Pekin, İbrahim Pekin ve Osman Rauf Sirman idi (Gökmen 1991: 47).

Komisyonun Çemberlitaş Sineması için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 30.000 liraydı. Ancak Varlık Vergisi'nin uygulamaya konulduğu yıl, Çemberlitaş Sineması'nın kim ya da kimler tarafından işletildiği şimdilik tespit edilemedi. Dolayısıyla da bu verginin kim ya da kimler tarafından ödendiği bilinmiyor.

Kemal Film (Stüdyosu)

Listenin on üçüncü sırasında Kemal Film Stüdyosu yer alıyordu. Kemal Film Stüdyosu, sinema sektörüne 1914'te dayıları lokantacı Ali Efendi (Ali Rıza Öztuna)'yi ikna ederek Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nı açarak giren Kemal ve Şakir Beyler (Seden Kardeşler)'in kurduğu bir stüdyoydu. Stüdyonun kurulmasında Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında Kemal Film adına çektiği ilk film olan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli)*'ın gişedeki başarısı etkili olmuştu. Filmin başarısı üzerine Seden Kardeşler, Muhsin Ertuğrul'un isteği ve önerisi üzerine Eyüp'teki Feshane Fabrikası'na ait boş bir ambarını kiralayarak burada Kemal Film Stüdyosu'nu kurmuşlardı (Özön 1968: 55). Stüdyo, bundan sonraki yapımlarda iç mekan olarak kullanılacaktı. Muhsin Ertuğrul, bu ilk filmden sonra yine Kemal Film hesabına beş film daha çekti.[7] 1924 yılında Feshane müdürü ile Sedenler arasında meydana gelen bir anlaşmazlık, stüdyodan çıkarılmalarına yol açtı (Akçura 1995: 23). Bu olaydan sonra Sedenler, yapımcılığı bırakarak film ithalatı ve salon işletmeciliğine ağırlık verdiler.

Stüdyo belirttiğimiz gibi 1924 yılında kapandı. Ancak *Tasvir-i Efkâr*'da yayımlanan listede ilginçtir ki Varlık Vergisi ödeyecek olan sinemalar ve sinemacılar içinde Kemal Film, Kemal Film Stüdyosu adıyla yer alıyordu. Seden Kardeşler bahsi geçen dönemde Marmara Film Stüdyosu'nun ortaklarındandı. Kendilerine ait bir stüdyoları bulunmuyordu.[8] Komisyonun Kemal Film için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 25.000 liraydı.

---

7 *Nur Baba* (*Boğaziçi Esrarı*) 1922, *Ateşten Gömlek*, *Leblebici Horhor*, *Kız Kulesi'nde Bir Facia* (1923) ve *Sözde Kızlar* (1924), (Onaran, 1981: 132).

8 Stüdyonun diğer ortakları, Özen Film Şirketi'nden Cemal Pekin ve Osman Sirman; Lâle Film Şirketi'nden Cemil ve Tevfik Filmer Kardeşler idi (Akçura,1995: 25).

Alkazar Sineması

Listenin on dördüncü sırasında Beyoğlu İstiklâl Caddesi numara 179'daki Alkazar Sineması yer alıyordu. 1923 yılında Elektra (Electra) adıyla açılan sinemanın sahipleri, haklarında bilgi sahibi olamadığımız Saffet ve Naci Beyler; ilk işletmecisi de Mahmut Hayrettin Kocataş idi (Gökmen 1991: 33-36). Sinemanın işletmesi 1925 yılında Kadri, Ali ve İzzet Cemali Kardeşlere geçti, adı da Alkazar oldu. Alkazar Sineması, Giovanni Scognamillo'nun ifadesiyle "herkesin anılarında sağlam bir yeri olan, sayısız sinemasever yetiştiren, adeta mitoslaşan ünlü sinema salonuydu." (Scognamillo 1991: 35) Komisyonun Alkazar Sineması için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 19.000 liraydı.

Necdet ve Şeriki (Ortağı)

Listenin on beşinci sırasında Necdet ve şeriki (ortağı) yer alıyordu. Ancak, tüm araştırma ve soruşturmalarımıza rağmen bu kişi ve ortağının kim olduğu ve sinema ile ilişkileri hakkında en küçük bir bilgiye ulaşamadık. Komisyonun Necdet ve ortağı için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 12.000 liraydı.

Necip Erses

Listenin on altıncı sırasında Beyoğlu'nun önemli sinemacılarından Necip Erses yer alıyordu. Erses, bahsi geçen dönemde Beyoğlu Suriye Pasajı'nda bulunan Ses Film'in sahibiydi. Ses Film, II. Dünya Savaşı yıllarında Alman UFA (Universum Film Aktiengeselschaft) yapım şirketinin temsilcisiydi.

Erses'in Beyoğlu'nda işletmesini aldığı ilk sinema Elhamra idi. 1922-1936 yıllarında İpekçiler tarafından işletilen Elhamra, Necip Erses döneminde Sakarya adını aldı. Ancak Erses'in Elhamra macerası uzun sürmedi. Sinemanın işletmesini bir süre sonra Ankara Türk Tecim Anonim Şirketi'ne devretti (Gökmen 1991: 168).

Erses, Elhamra'dan sonra Niko Çangopulos'un sahibi olduğu Şark Sineması'nın (önceki adı Ekler/Eclair) işletmesini aldı. Şark Sineması, II. Dünya Savaşı yıllarında Alman UFA (Universum Film Aktiengeselschaft) yapımlarının gösterildiği bir sinema oldu. Çünkü, Ses Film, aynı zamanda UFA'nın Türkiye temsilcisiydi (Scognamillo, 1991: 26) Erses döneminde Şark Sineması'nın adı "Lüks" oldu. Lüks Sineması, savaş yıllarında bir dizi Alman ve Fransız yapımı ile Beyoğlu'nun azınlıklarından, yabancı dil bilenlerinden oluşan nezih bir seyirci kitlesi çekmeyi başardı. Marika Röek'un müzikli dram ya da operetleri (*Kora Terry*, 1940; *Tanz mit dem Kaiser* [*Kayzer ile Dans*], 1941), Saray Sineması'nda konserler verecek olan, Hitler'in hayranı olduğu Zarah Leander'in bol ve duygulu şarkılı melodramları….Veit Harlan'ın yönettiği, Kristina Soderbaum'un oynadığı ilk Agfacolor deneyleri (*Die Goldene Stad* [*Altın Şehir*], 1942) gibi….Lüks'teki Fransız filmleri ge-

nelde Danielle Darrieux, Fernand Gravey, Georges Marchal gibi oyuncuların yer aldığı ve Vichy Sineması'nın suya sabuna dokunmayan örnekleriydi (Scognamillo 1990: 98).

Erses'in II. Dünya Savaşı yıllarında Şark'tan sonra işletmesini aldığı bir diğer sinema da Tepebaşı'nda daha önce Sigmund Weinberg'in Pathe Sineması olarak kullandığı Asri Sinema'ydı. Erses, 1941 yılında bu sinemayı kiraladı ve adını "Ses" olarak değiştirdi. Ancak bir yıl sonra Şehir Tiyatrosu, Beyoğlu Halep Çarşısı'ndaki salonuyla bu salonun takas edilmesi teklifini yaptı. Teklifin Erses tarafından kabul edilmesiyle Tepebaşı'ndaki salon Komedi Sahnesi; Halep Çarşısı'ndaki salon ise Ses Sineması olarak isim değiştirdi (Akçura 1995: 120). Komisyonun Necip Erses için belirlediği Varlık Vergisi miktarı ise 6.000 liraydı.

Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun belirttiğine göre listede iki ismin daha yer alması gerekiyordu. Bunlardan biri aynı zamanda Giovanni Scognamillo'nun babası olan Leone Scognamillo ve eniştesi olan Victor Castro idi (Armutçu 2008: 42).

Leone Scognamillo

Beyoğlu Levantenlerinden olan Leone Scognamillo, sinema sektörüne 1920'li yılların başlarında girmişti. Bu sektöre girmeden önce ise Tünel Pasajı'nda bir şarap ve likör dükkanı bulunuyordu (Scognamillo 1990: 80). Scognamillo, bu dükkanı kapattıktan sonra Star Film'de film getirticiliğine başladı. Bir süre sonra da şirketin işletmeciliğine getirildi (1923). Ancak 1931 yılında Star Film'in de bulunduğu Bankalar Caddesi'ndeki Agopyan Han'da çıkan ve yedi kişinin ölümüne yol açan bir yangın, şirketin sonu oldu. Bu yangında Star Film'e ait olan sayısız film de yanarak yok oldu (Scognamillo 1991: 106).

Scognamillo'nun sektördeki yolculuğu, Star Film'den sonra İpekçilerin işlettiği Elhamra Sineması ile devam etti. Elhamra'da veznedar olarak işe başlayan Scognamillo, kısa bir süre sonra sinemanın müdürlüğüne getirildi. İpekçiler, 1936'da sinemayı Necip Erses'e devrettiler. Scognamillo, Erses döneminde adı Sakarya olan sinemanın müdürlüğünü 1938'in ortalarına kadar sürdürdü. Sinemanın aynı yıl Erses tarafından Ankara Türk Tecim Anonim Şirketi'ne devredilmesi üzerine Scognamillo, İpekçilerin 1934 yılında kurmuş oldukları Fitaş'a işletmeci olarak geçti (Scognamillo 1990: 89-109). Scognamillo, Varlık Vergisi Kanunu çıkarıldığında Fitaş'ta işletmeci olarak bulunuyordu.

Tasvir-i Efkâr'da yayımlanan Varlık Vergisi mükellefleri listesinde üç bin liranın altında vergi ödeyecek mükelleflerin adlarına yer verilmemişti. Leone Scognamillo'da bu mükelleflerden biriydi. Komisyonun Scognamillo için belirlediği Varlık Vergisi tutarı 250 liraydı. Miktarı düşük olduğundan söz konusu listede adına bile yer verilmeyen Scognamillo'nun bu vergiyi ödeyecek

ekonomik gücü yoktu. Bu durum Scognamillo ailesinde ciddi bir sıkıntı yarattı. Victor Castro'nun devreye girip söz konusu vergiyi ödemesiyle bu sıkıntı ortadan kalktı.[9]

Victor Castro

Tasvir-i Efkâr'da yayımlanan Varlık Vergisi mükellefleri listesinde adı geçmeyen, fakat Varlık Vergisi ödemek zorunda olan isimlerden biri de Pera'dan kalma sinemacı ve filmcilerden biri olan Victor Castro idi. İspanyol uyruklu bir Yahudi olan Castro, 1931 yılında Amerikan yapım şirketi Fox'un Türkiye şubesinin müdürüydü (Scognamillo 1991: 100-106). Bir süre İpekçiler ile de çalışan Castro, savaş yıllarında Süreyya Paşa'nın 1927 yılında Kadıköy'de açtığı Süreyya Sineması'nın müdürlüğünü yapıyordu. Sonraları Vedat Ar ile birlikte Türkiye'de ilk kez reklam filmciliğini ve reklam filmi dağıtımcılığını kuracak olan Victor Castro için komisyonun belirlediği Varlık Vergisi tutarı bilinmiyor. Ancak, Giovanni Scognamillo'nun belirttiğine göre, Castro, tutarını bilmediğimiz vergiyi ödeyebilmek için Bostancı'daki iki katlı villasını satmak zorunda kaldı (Armutçu 2008: 42).

Sonuç

Savaş koşullarındaki iktîsadi şartların darlığından doğan güçlükleri istismar ederek yüksek kazanç elde ettikleri halde, elde ettikleri kazançları ile orantılı vergi vermeyenlere yönelik uygulanan Varlık Vergisi, sadece bu amaç ve kapsam doğrultusunda uygulansaydı, büyük ölçüde mazur görülebilir ya da savunulması kolaylaşabilirdi. Ancak uygulama bu amaç ve kapsamın dışında tepeden inme usullerle yapıldı, zaten eleştiriler de kanunun uygulama şeklinden doğmuştu. Kanunu İstanbul'da uygulayacak vergi dairelerinin başında defterdar olarak bulunan Faik Ökte'ye göre, verginin keyfiliği, hükümetin vergi mükelleflerine duyduğu dostluk ve düşmanlık hislerinin, mükellefin vergisinin artmasına veya azalmasına sebep olmasından belliydi (1951: 39-85).

Kanunun tepeden inme ve keyfi bir şekilde uygulanmasında aşırı milliyetçi fikirlerin, ki bunda Türkiye üzerindeki yoğun faşist Alman propagandası ve baskısının da önemli bir etkisi vardı. Yine Ökte'ye göre, Musevi asıllı olup sonradan İslâmiyet'i kabul eden dönmelerin müesseseleri, Türk ırkından olanlarınkinden iki misli vergilendirilmişti (1951: 176-186). Söz konusu müesseselerin çoğunluğunu Selânikli aileler oluşturuyordu.

Kanunun belirtilen şekilde uygulandığının bir göstergesi de, belge ve bilgi yetersizliğinden dolayı yeterince detaylandıramadığımız, sinema sektörüydü. Şurası çok açıktır ki, mükelleflerin mükellefiyet derecelerini belirleyen komisyonlar, Türk kökenli sinemacılara diğerlerinden daha az vergi tahakkuk ettirmişlerdi. Bir salonun sahibi olup birden fazla sinema salonu işleten Türk

9 Bu bilgiler, kendisiyle söyleşi yaptığım Giovanni Scognamillo tarafından verildi.

kökenli sinemacılar, sinema sahibi olmayıp da sadece bir salonun işletmesini yapanlardan daha az vergi ödemişlerdi. Bir başka ifadeyle Varlık Vergisi ödeyen sinemacılar içinde, işlettikleri sinema sayısı ve sahip oldukları salon sayısıyla ters orantılı olarak en fazla vergiyi, Selânik, Rum, İspanyol ve Levanten kökenli kişi ve aileler ödemişti.

Sinema sektöründeki varlıklı aileler zor da olsa komisyonların kendileri için belirlediği Varlık Vergisi tutarını ödeyerek, sektördeki varlıklarını sürdürdüler. Bunların başında Selanik kökenli İpekçi, Pekin ve Sirman aileleri ile Mısır kökenli Cemali ailesi geliyordu. Bahsedilen bu ailelere nazaran sektörün daha küçük işletmecileri olan FEA Film'in ortağı ve Saray Sineması'nın işletmecisi olan Fernando Franco, Süreyya Sineması'nın müdürü Victor Castro, Fitaş'ta işletmecilik yapan Leone Scognamillo ve Niko Çangopulos kendilerine tahakkuk ettirilen Varlık Vergisi'ni ödemekte oldukça zorlandılar. Varlık Vergisi, hissedarlarının çoğunluğunu Yahudi asıllı vatandaşların oluşturduğu Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi'nin ise sonu oldu. Şirketin elinde bulunan Melek, İpek ve Sümer sinemaları el değiştirdi, İstanbul Belediyesi tarafından satın alındı.

Varlık Vergisi, sinemacılar da dahil olmak üzere dışa dönük İstanbul tüccarı ile azınlık kökenli tüccar ve işletmecilerin felaketi oldu. Komisyonların çalışmaları sonucunda belirlenen vergi mükellefi sayısı 114.368, takdir edilen vergi miktarı 465.384,820 liraydı. Ancak takdir edilen vergi miktarının 314.920,940 lirası toplanabildi. 2.057 kişi, vergilerini ödeyemedikleri için Aşkale'ye mecburi çalışma kampına gönderildiler (Ökte 1951: 157-237).

Varlık Vergisi, sonuçları açısından da ülke için oldukça zararlı oldu. Hükümet, gerekli geliri sağlayamadığı gibi genel ekonomik durum daha da kötüleşti. Ancak büyük firmalar ayakta kalabildi. Onlar da zararlarını kapatabilmek için fiyatları yükselttiler. Ayrıca yabancı devlet vatandaşlarına ait firmalar, vergiden muaf tutulmuşlardı. Ancak bu kaideye bile uyulmadı. Neticede vergisini ödeyemeyen yabancı pek çok küçük firma müzayede ile satıldı. Bunları, savaş sırasında çeşitli yollarla sermaye sahibi olan kişiler satın aldı. Bu kişiler hem tecrübesizdi, hem de kazanç hırsı ile doluydular. Tecrübesizlikleri piyasada karışıklık yarattı, kazanç hırsları da hayat pahalılığının artmasına sebep oldu. Dar gelirli sınıflar daha da sıkıntıya düştüler (Karpat, 1967: 106). Türkiye'deki İngiliz Ticaret Odası tarafından yayımlanan aylık ticaret dergisinin 27 Şubat 1943 tarihli sayısında da sermaye üzerine konulmuş çok ağır bir vergiden başka bir şey olmayan Varlık Vergisi'nin yalnız münferit tacirlerin değil, aynı zamanda bütün piyasanın istikrarını bozduğu ifade ediliyordu.[10]

Kaynaklar

Gazete ve Dergiler

10 BCA, Dosya no: 85289, Fon kodu: 30..10.0.0, Yer no: 54.353..13, 17 Mart 1943.

Resmi Gazete, sayı: 5255, 12 Teşrinisani (Kasım) 1942.

Tasvir-i Efkâr, 18 Aralık 1942, 3 Mart 1943.

Salon dergisi, 15 Mayıs 1945.

Belgeler

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)

BOA., DH. UMVM. Dosya No: 116 / 75, 02 Rebiyülevvel 1340.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA)

BCO, Sayı: 2520, Fon kodu: 030.18.01, Yer no: 7.21..1, 19 Haziran 1923.

BCA, Dosya no: 85289, Fon kodu: 30..10.0.0, Yer no: 54.353..13, 17 Mart 1943.

Kitaplar

AKÇURA, Gökhan, (1995), *Aile Boyu Sinema*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ARMUTÇU, Emel, (2008), *Bir Levanten Şövalye*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

FİLMER, Cemil, (1984), *Hatıralar*, Kendi Yayını, İstanbul.

GÖKMEN, Mustafa, (1991), *Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul Kitaplığı Yayınları, İstanbul.

KARPAT, Kemal, (1967), *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul.

ONARAN, Âlim Şerif, (1981), *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÖKTE, Faik, (1951), *Varlık Vergisi Faciası*, Nebioğlu Yayınları, İstanbul.

ÖZÖN, Nijat, (1968), *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, (1991), *Cadde-i Kebir'de Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, (1990), *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*, Metis Yayınları, İstanbul.

Özet: II. Dünya Savaşı'nın Türk siyasi tarihi üzerindeki olumsuz sonuçlarından biri de Varlık Vergisi Kanunu'dur. Söz konusu kanunla, dolambaçlı yollardan kazanılmış ve yürürlükteki vergilerin dışında kalan sermaye ve gelirlerden yeni bir vergi alınarak enflasyonun düşürülmesi ve her geçen gün artan askerî masrafları karşılanması hedefleniyordu. Varlık Vergisi, Türk ve gayrimüslim ayrımı yapılmaksızın servet ve kazanç sahiplerinin servetleri ve fevkalâde kazançları üzerinden bir defaya mahsus alınacaktı. Ancak aşırı milliyetçi fikirlerin ve yoğun faşist Alman propagandasının da etkisiyle söz konusu kanun, "milliyet" farklılığı güdülerek tepeden inme ve keyfi bir şekil-

de uygulandı. Türkiye'deki "azınlıklar" bu uygulamadan en fazla etkilenen ve mağdur edilen kesim oldu. Türk sineması da bu uygulamadan olumsuz yönde etkiledi. Türkiye'de sinemacılığın adeta lokomotifini oluşturan azınlık kökenli gayrimüslim sinemacılar, söz konusu vergi yüzünden oldukça zor bir duruma düştü.

Anahtar sözcükler: Varlık Vergisi, Sinema, Azınlıklar, Türk siyasi tarihi, milliyetçilik.

Abstract: One of the negative effects of Turkish political history during the world war II was the law of Capital Levy (*varlık vergisi*). In fact, this law aimed at reducing inflation by taxing the informal income and capital which was out of the scope of current taxes and also compensating the increasing military expenditures. The wealth tax was going to be taken once from both Muslim and non-Muslim (*gayrimüslim*) who had outstanding wealth and capital. However, because of the intensive influnces of fascist German propaganda and extremist nationalist ideas, the law was put in to practice by discriminating "ethnic/religious" differences in arbitrary and very sudden and unexpected ways. The "minoritities" were the worst victims of those law practices. Turkish cinema was also affected by this process in negative ways. Particularly, non-Muslims who were pioneers of Turkish cinema were subjected to rather difficult conditions because of the law of Capital Levy.

Key words: Capital Levy, cinema, minorities, Turkish political history, nationalism.

Ramiz. *Karikatür*, c: XIII, No: 324, 12 Mart 1942

Sam Amca'nın Tozları

1960'lar ve 2000'lerde Türk Sineması'nda Marshall Planı ve Demokrat Parti'nin Sunumu

Aslıhan DOĞAN TOPÇU*

Giriş

Sinema tarih ilişkisi, birbiri üzerinden değil birbirini tamamlar şekilde kurulduğunda, sinema, bir tarih yazımı gibi işler, çalışır. Sinema, kurguladığı anlatılar aracılığıyla tarihe bakar. Bu açıdan bakıldığında sinemanın tarihe bakışı, sinemada temsil edilen ve dolayısıyla yorumlanan tarih, önemli hale gelir. Temsil ve yorum söz konusu olduğunda hiç kuşku yok ki ideolojiler de işe karışır, eklemlenir, filmler aracılığıyla egemen olanı ve egemen olanların görüşünü yeniden üretmek mümkün olur. Hatta perdede izlenenlerin salt gerçekler olmadığı, filmlerin de objektif görüşler yansıtmadığı seyircilerin gözünden kolayca kaçabilir. Böylesi bir durum bu çalışmanın konusu olan Marshall Planı ile ilgili olarak da oluşmuştur. Marshall Planı ile ilgili bir literatür taraması yapıldığında Tolga Tören'in[1] de önemle vurguladığı gibi Plan'ın kamuoyunda daha çok "yardım" olarak algılandığı, Demokrat Parti ile özdeşleştirildiği, tarımsal mekanizasyon boyutunun ön plana çıktığı ancak sonuçları açısından yani Türkiye'nin kapitalist gelişme sürecince oynadığı rol ve toplumsal sınıfların dönüşümüne etkileri açısından değerlendirilmediği de dikkati çekmiştir. Ayrıca yine Tören'in (2009[2]) belirttiği gibi, Plan'ın daha çok siyasal ve ekonomik boyutlarının ele alındığı ve toplumsal ve kültürel alana yansıyan sonuçlarının diğer alanlar kadar incelenmemiş olması da bir eksiklik olarak göze çarpmıştır. Bu çalışmada, Marshall Planı'na eleştirel bir perspektiften bakılarak bu dönemin Türk sinemasına nasıl yansıdığı ve nasıl temsil edildiği ile ilgili olarak: 1) Marshall Planı'nın, Türkiye'de

---

*Yrd. Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Bölümü

1 Tören, 2007: 19-21.

2 Marshall Planı ile ilgili yapılan görüşmede Tören, Marshall Planı ile ilgili çalışmalarda, konuya daha çok siyaset ve iktisat disiplinleri üzerinden yaklaşıldığı ancak toplumsal sınıflar, gündelik yaşam ve kültürel alana yansıyan yönlerinin eksik kaldığı ve bu yöndeki çalışmalarla Plan'a ve sonuçlarına daha bütünlüklü bir bakış elde edilebileceğini düşündüğünü ifade etmiştir..

sermayenin el değişimi süreci ve bu sürecin aktörlerinin çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde yer alıp almadığı, 2) Planın, uygulama kapsamında yer alan ülkelere ABD sermayesi ve dolayısıyla meta ihracının yolunu açtığı göz önünde bulundurularak, örnek filmlerde ABD mallarının ülkeye girişine ilişkin verilerin bulunup bulunmadığı, 3) Modernleşme okulu/gelişme iktisadı alt disiplini içerisinden üretilen çalışmaların vardığı sonuç, kalkınmayı tek başına kendi olanakları ile sağlayamayacak toplumların dışarıdan aktarılacak sermaye ile kalkınmasının sağlanması düşüncesidir. Bu düşünce, özünde "müdahale" olarak nitelenebilecek kavramın "yardım" olarak adlandırılması ve böylece II. Dünya Savaşı sonrasında kapitalist sistemin kendini yeniden üretmesi için gerekli olan ideolojik söylemin yaratılmasına yol açmıştır. Bu noktadan hareket ederek örnek filmlerde Marshall Planı'nın nasıl adlandırıldığı ve filmlerde seçilen adlandırma aracılığı ile kapitalist sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan ideolojik söyleme katkıda bulunulup bulunulmadığı, 4) Marshall Planı'nın tasarlanması ve uygulanması sırasında yaygın olan anti-komünist söylemin ve Demokrat Parti'ye yönelik eleştirel bir bakışın örnek filmlerde yer alıp almadığı, 5) Marshall Planı'nın ve Demokrat Parti iktidarının farklı toplumsal sınıflar tarafından nasıl algılandığı, 6) Filmlerde Marshall Planı ile Demokrat Parti arasındaki bağlantıların nasıl verildiği sorularına[3] yanıt aranacaktır.

Çalışmanın ana eksenini, Marshall Planı'nın sinemamızda nasıl temsil edildiği sorusu oluşturmaktadır. Marshall Planı'nın büyük kısmının Demokrat Parti iktidarı döneminde uygulanması ve hem Marshall Planı hem de Demokrat Parti döneminin literatürde farklı disiplinlerden yapılan çalışmalara konu olmuş olması[4] ve bu çalışmanın da sinema alanından gerçekleştiriliyor olması sebebiyle Plan'a ve Demokrat Parti dönemine ayrıca değinilmemiş, yeri geldikçe film analizleri sırasında gerekli görülen bilgilere yer verilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen filmler, 1960 ve 2000 sonrasında çekilen filmlerdir. Çalışmada ilk dönem filmler Marshall Planı ve Demokrat Parti iktidarına ilişkin temsiller açısından genel olarak değerlendirilirken ikinci dönem filmlerin analizleri içerdikleri temsillerin yoğunluğu nedeniyle tek tek gerçekleştirilecektir. Böylece Türk sinemasında farklı dönemlerde, aynı konuya nasıl bakıldığı tarihsel ve toplumsal bir okuma ile ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın odak noktasını kaydırmamak amacıyla ayrıntılara girmeden değinilmesi gereken önemli bir nokta, Marshall Planı uygulamasının CHP iktidarında, 1948 ve 1949 yıllarında başlamış olmasına karşın kalan kısmının 1950'den sonra gönderilmiş[5] olduğudur. Bu durum halk arasın-

---

3 Bu sorular, Tören'in (2007: 287-298) çalışmasının tümüne ait okumalardan ve özellikle de kitabın "Sonuç" kısmından yola çıkılarak oluşturulmuştur.

4 Bu alana ilişkin literatür oldukça geniştir. Türkiye'de demokrat Parti dönemi veya Marshall Planı ile ilgili olarak Eroğul, 1990; Gevgilili, 1987; Tunçkanat, 1996; Kongar, 1999; Keyder, 2001; Tören, 2007 gibi pek çok kaynak bulunmaktadır.

5 Bu noktada yeri gelmişken, Tören'in gerek 2007'de basılan *Yeniden Yapılanan Dünya*

da, Plan'ın doğal bir seyri ve işleyişi olarak değil, Demokrat Parti ve Menderes'in büyük bir başarısı olarak görülmüştür. DP'nin amacı da zaten, halk arasında, hükümetin içte ve dışta, siyasi ve ekonomik alanlarda büyük başarılar kazandığı düşüncesi yaratmaktır. 1950–1960 arası dönemde hükümetin, özellikle de Başbakan Adnan Menderes'in hemen tüm uygulamaları halka yönelik popülist politikalar üzerine kurulmuştur. Türkiye'de Marshall Planı'nın, sadece bir ekonomik program olarak kalmadığı, siyasal alandaki gelişmelerle birlikte etkisinin genişleyerek ülkede, toplumsal hayata yansıyan sonuçları yaratan bir değişim ve dönüşüm aracı olduğu ve tarım, özel sektör, emek hareketi, savunma, gündelik yaşam gibi (Tören, 2007: 19-20) esasında birbirinden bağımsız ele alınamayacak çok sayıda alanla ilintili bir olgu olduğu bu nedenle de bir çok açıdan incelenmeye değer olduğu açıktır. Sinema da bunlardan biridir.

Marshall Planı ile ilgili poster:
"Hava ne olursa olsun birlikte hareket etmeliyiz"

Yine yukarıda belirtilen sebeple değinilmeden geçilmemesi gereken bir başka önemli nokta da Marshall Planı ve bu kapsamdaki uygulamaların, kamuoyunda Marshall Yardımı ya da Amerikan Yardımı olarak adlandırılmış ve bu ifade yaygın biçimde neredeyse günümüze dek taşınmış olduğudur. Bu adlandırmanın tesadüfî bir biçimde gelişmediği bizzat A.B.D. tarafından bir propaganda çalışması olarak yürütüldüğü Tören (2007: 164) tarafından da vurgulanmaktadır. Marshall Planı'nın halk arasında "yardım" olarak algılanması için yürütülen çalışmalardan bir kısmı siyasetçilerin söylemleri ile retorik olarak gerçekleşirken başka bir kısmı da dergiler, gazeteler vb. yazılı basın

Ekonomisinde Marshall Planı ve Türkiye Uygulaması başlıklı kitabında, gerekse bu çalışma aracılığıyla yapılan görüşmelerde (2009) altını çizerek vurguladığı hususlara değinmek uygun olacaktır. Tören, Marshall Planı uygulamasını ne sadece DP ne de tarımsal mekanizasyon ile ilişkilendirmenin doğru olmayacağını aslında tarım makinelerinin sadece bir ayağını oluşturduğunu ve Plan'ın, İstanbul ve İzmir'deki vapurlardan istatistik makinelerine; balıkçılıktan, madencilik, ulaştırma, sulama alanlarına dek yayıldığını belirtir (2007: 146 - 148 ve 2009).

ya da afişler aracılığıyla olmuştur. Ancak bu çalışmaların içinde görsel olarak öne çıkan ve bu yazının da konusunu oluşturan önemli bir kısım, filmler aracılığıyla gerçekleştirilmiş olanlardır.

Marshall Planı ile ilgili filmleri iki gruba ayırabiliriz. İlk grupta Marshall Planı ile ilgili mesajları açık biçimde içeren propaganda filmleri yer alır. Marshall Planı'nın propagandasını yapmak için, Türkiye de dahil, Plan kapsamında yer alan ülkelerde gösterilmek üzere çeşitli diziler altında 802 adet tanıtım filmi çekilir. Türkiye'de gösterilmek üzere çekilen filmler "Avrupa'nın Değişen Yüzü", "Avrupa İmar ve Kalkınma Planı'nın Çalışma Şekli", "Uygulamadaki Marshall Planı" "Bir - İki - Üç", "Özgür Dünya İçin", "Türkiye ve Toprak", "Aktüel (Haber Filmi)" dizileri altında yer alır. Bu filmlerin bazılarının başlıkları şunlardır: "Suyun Kontrolü", "Korkudan Uzak" *(komünizm kastediliyor, T. T.),* "Türk Hasadı", "Eski Dünya Yeni Dünya", "Herkes için Elektrik", "En Eski Düşman", "Tepkili Uçaklar Türk Semalarında", "Avrupa Kalkınma Programı" "[6] (2007: 267, 268).

İkinci grupta ise direkt Marshall Planı ile ilgili olmayan, ancak içerisinde dolaylı olarak Marshall Planı ve sonuçlarının konu edildiği filmler yer almaktadır. Bunları da ilk döneme ait filmler (bu grup içerisinde tarih olarak Marshall Planı'nın uygulaması sürerken ya da hemen sonrasında çekilen filmler) ve ikinci döneme ait filmler (bu grup içerisinde Plan'ın uygulaması üzerinden neredeyse elli yıl geçtikten sonra çekilen filmler yer almaktadır) olarak ayırabiliriz. Çalışmanın bundan sonraki kısmında propaganda filmleri dışında kalan ve Türk sinemasında Marshall Planı ve Demokrat Parti dönemi temsillerini daha dolaylı biçimde içeren filmlere odaklanılacaktır.

İlk Dönem Filmleri (1960-1965)

Marshall Planı ya da Demokrat Parti iktidarına ilişkin temsilleri içeren ve bu çalışma kapsamında ilk dönem filmler olarak adlandırdığımız filmlerin çekilmeye başlandığı dönem 1960 sonrasında başlar. Bu tarihe dek siyasal iktidarın gerçekleştirdiği uygulamalar, dönemin "her mahallede bir milyoner yaratma" söylemine uygun biçimde daha çok meşru olmayan yollardan zenginleşen yeni bir zengin sınıf yaratmıştır. Bu yeni zenginler ve onların yaşama ve zenginliklerini gösterme tarzları da Türk Sineması'nda temsil ifadelerine kavuşmuştur. Ancak Yeşilçam sineması ülkede yaşanan değişimleri değerlendirecek bir bakış açısı geliştirmekten çok uzakta durarak klasik bir zengin kız/fakir oğlan formülasyonu oluşturmuş ve bunu 1960'lara dek hatta kimi yönetmenlerce daha da uzun yıllar boyunca kullanmıştır.

> 'yoksulluk edebiyatı' her zaman geçerli bir konu, elverişli bir malzeme olmuş, ancak hiç biri yoksulluğu bir sorunsal olarak görmemiştir; …popüler kaygılarla film yapan sinemacıların yok-

6 Marshall Planı çerçevesinde çekilen propaganda filmleri üzerine Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü öğrencisi, İren D. Aytac'ın yüksek lisans tezi bulunmaktadır.

> sulluğu ele alışındaki ideoloji tam da burada, toplumsallığı sorun edinmeyen içerikte/içerisizlikte aranmalıdır. Bu filmlerde, kahramanların ardındaki "silik fon" genellikle filmin sonunda "zenginiyle fakiriyle kaynaşmış Türk milleti" olarak belirir ki, başlangıcından bu yana içinden binlerce "Türk filmi" çıkaran ve Türk Sineması'nın altın çağını yapan bu fon artık 'Yeşilçam'ın toplum modeli'dir (Maktav 2001: 162).

1960 yılından sonra başlayan ve sinema tarihimizde sinemacılar döneminin ikinci yarısı olarak isimlendirilen dönemde daha önce de belirtildiği gibi klasik Yeşilçam formül ve kalıplarından uzak, kendi içlerinde ortak bir anlayış çerçevesinde bir araya gelmiş olan Toplumsal Gerçekçilik akımına dahil olan yönetmenlerin ürün verdiğini görürüz. Bu dönem, sinemamızın toplumsal meselelere eleştirel bir gözle bakmayı denediği bir tavrı içerir. Metin Erksan ve Halit Refiğ'in önderliğinde toplumsal sorunlara eğilmeyi ve bunları gerçekçi biçimde anlatmayı amaç edinen bu anlayış ile her ne kadar uzun soluklu olacak bir sinemasal akım yaratılamamışsa da, 1960'ların ikinci yarısına dek geçen sürede filmler çekilmiştir (Yaylagül 2004: 249-252). Bu dönemde çekilen filmlerden ilki, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmidir. Bu film, "1950-1960 döneminin 'her mahallede bir milyoner yetiştirmek' ilkesine dayanan tutumuyla büyük bir ekonomik ve toplumsal sarsıntı geçiren yurdumuzdaki suçlu gençlik konusunu ele alıyordu" (Özön, 1968: 30). 1960'tan sonra Erksan, *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963) ve *Susuz Yaz* (1963) filmlerini çekmiştir. Sırasıyla bu filmler, siyasal yaşamdaki çatışmalar ve köy sorunları, büyük kentteki konut sorunu ve su mülkiyetinden doğan sorunlar üzerinedir. Erksan'dan başka, Halit Refiğ, *Şehirdeki Yabancı* (1963) ile işçi sorunlarına, *Şafak Bekçileri* (1963) ile ordunun konumu ile ilerici ve gerici kutuplaşmasını, *Gurbet Kuşları* (1964) ile de köyden kente göç ve kente uyum sorunlarını işlemiştir. Toplumcu gerçekçi anlayış ile çalışan yönetmenlerden biri olan Duygu Sağıroğlu'nun köyden kente göç ve beraberinde gelişen sorunları anlattığı *Bitmeyen Yol* (1965) filmi başka bir önemli yapıttır. Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) 1950'lerden itibaren yaşanan konut sorununu işlemiştir. Yine Göreç'in 1965'te çektiği *Karanlıkta Uyananlar* ise Türk sinemasında işçi sorunları, sendikalaşma ve grev hakkını ele alan ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Bu yönetmenlere 1965'ten sonra daha önceki yirmi yılını ve filmlerini neredeyse yok sayarak, *Hudutların Kanunu* (1966) filmini ilk olarak kabul eden Lütfi Ö. Akad da katılmıştır.

Bu filmler içinde *Otobüs Yolcuları* (1961, Ertem Göreç), filmin geneline yayılmış olan dönemin yeni ortaya çıkan kazanç yollarına yönelik bakış açısı ile ilgiye değerdir. Film, 27 Mayıs ihtilalinden sonra ortaya çıkan gerçek bir kooperatif yolsuzluğu olan "Güvenevler" dosyası ile bir anlamda bugünkü arsa ve arazi mafyasının başlangıcını sergiler. Anlatının kahramanları, aydın bir belediye şoförü olan Kemal ile üçkağıtçı müteahhit Mahmut ve onun kızı olan Nevin'dir. Filmde ana olay örgüsü ev sahibi olmak isteyen an-

cak Nevin'in babası ve adamları tarafından dolandırılan fakir mahalle halkı ve onlar adına konuşan Kemal'in haksızlıklarla mücadelesi üzerine kuruludur. Çeşitli yolsuzluklarla elde ettiği arazilere site yapacağını vaat ederek halkı kandıran Mahmut, filmde bir yandan mahalleli ile bir yandan da hem onlara önderlik eden hem de kızı Nevin ile bir aşk ilişkisi yaşayan Kemal ile karşı karşıya kalır. Film, Yeşilçam'ın klasik formülü olan kavuşma/kavuşamama ve zengin kız/fakir oğlan formülünü bu kez toplumsal sınıflar ve meşru olmayan kazanç ilişkileri üzerinden kurmayı dener. Filmde ne Demokrat Parti dönemi ne de Marshall Planı ile ilgili açık bir ifadeye rastlanmaz. Ancak anlatıda yer alan karakterler ya da olayların DP dönemindeki meşru olmayan kazanç yollarının yaygınlaşmasının bir sonucu olduğu, biraz dikkatli bir izleyici tarafından kolayca algılanabilir.

Anlatıda yer alan bir diyalogda, yasal olmayan inşaat işleri ile ilgili olarak "Kerim Bey" denilerek açıkça dönemin vali ve belediye başkanı Fahrettin Kerim Gökay'ın ismi verilmektedir. Bu konuşmada geçen "Beyefendi" tabirinin Başbakan Adnan Menderes olduğu da (o dönemin jargonu içerisinde Menderes'in "beyefendi" tabiri ile anıldığı, dönemi yaşayanlar tarafından kabul edilmektedir) kesin gibidir. Mahmut'un Başbakan Menderes'e yakın olan bir kişi aracılığıyla yasal olmayan işleri, inşaat faaliyetleri için bir imtiyaz beklentisinde olduğu hissi yaratılır. Konuşmadan anlaşılacağı üzere, Mahmut kendi durumunu ve şirketini sağlama alabilmek için belediye başkanlığı ya da milletvekilliği gibi bir göreve adaylığını koymayı düşünmüştür. Ancak yaptığı işlerin yasal olmadığının ortaya çıkmaması ve konunun gazetelere aksetmemesi için düşündüğü adaylıktan çekilmesi kendisine tavsiye edilmektedir. Bu diyalog, Menderes döneminde haksız ve meşru olmayan yollardan zenginleşen, sonra da Menderes'in yakınında ya da milletvekili olarak durumunu meşrulaştırmaya çalışanların bir eğretilemesi olarak görülebilir. Tüm bu özellikleriyle Mahmut Bey, Menderes döneminin maddiyatçı, fırsatçı, "yap-sat"çılık anlayışıyla bozuk inşaat yapıp insanları aldatan "yeni zengin"lerinin bir temsilidir.

Filmde DP dönemine yöneltilen üstü kapalı bir eleştiri, kooperatiften ev almak isteyenlerden Cami Yaptırma Derneği'ne zorunlu bağış toplama sahnesinde karşımıza çıkar. Bu sahne, Menderes dönemi ile ilgili çalışmalarda sıklıkla karşılaşılan bir eleştiri olan, laik devlet anlayışından uzaklaşıldığı yönündeki görüşlere (Eroğul 1990: 80, Zürcher 1993: 338 - 340) yönetmenin de katıldığının bir göstergesi gibidir. Başka bir sahnede kooperatiften daire almak isteyen Sabire Nine'nin şehit annesi olduğu vurgulanır. Burada açıkça belirtilmemekle birlikte, Sabire Nine'nin oğlunun Kore Savaşı'nda şehit olmuş olabileceği düşünülür. Filmin, DP iktidarının bazı gruplara haksız zenginleşme yolları yarattığını ima etmek amacıyla inşaat şirketi yolsuzlukları üzerinden yöneltilen eleştirilerin başka bir boyutunun da Kore Savaşı'na asker gönderme kararına yönelik olduğu düşünülebilir.

Bu dönemde çekilmiş ve Marshall Planı ile DP döneminde yükselen

yeni zengin sınıfa yönelik eleştirinin daha açık ve net olduğu bir film de *Suçlular Aramızda*'dır (1964, Metin Erksan). Film, armatör Halis'in sahip olduğu şirketler topluluğuna genel müdür olarak oğlu Mümtaz'ı ataması şerefine düzenlenmiş olan yemek sahnesi ile açılır. Armatör Halis, yemek sırasında davetlilere, babasından herhangi bir şey kalmadığını sahip olduğu tüm mal varlığını kendisinin kazandığını, övünerek anlatır. Başlangıçta bir olan taka[7] adedini çok çalışarak ve navlunların[8] yüksekliği sayesinde kısa sürede ikiye, üçe çıkardığını anlatır. Memlekette o zamana dek görülmemiş bir biçimde gerçekleşen kalkınma hamleleri ve özel teşebbüse tanınan kolaylıklar sayesinde işlerinin ilerlediğini, azgelişmiş ülkelere yardım programlarından[9] da istifade ettiğini söyler. Armatör Halis, kısa zamanda nasıl büyük bir hızla ilerlediğini anlatırken, davetliler kendi aralarında, bu kadar hızlı ilerlemenin hiç de Onun anlattığı gibi olmadığını konuşurlar. Davetlilerin bir kısmına göre armatör Halis'in kazandığı paraları oğlu Mümtaz yiyecektir, çünkü bu varlık, yasal olmayan yollardan kazanılmış bir zenginliktir. Başka bir gruba göre ise Mümtaz da para kazanma hırsı ile babası gibi meşru ve/veya meşru olmayan her yolu kullanarak servetine servet katacaktır. Davetliler kendi aralarında bu içerikte konuşmalar yaparken armatör Halis, davetlilere döner ve kendi aralarında yaptıkları olumsuz konuşmaları tahmin ettiğini, ancak bunların buz üzerine yazılmış sözler olduklarını ve bir anlam ifade etmediklerini, önemli olanın serveti ve kişiliği olduğunu söyler. Halis'in evindeki davetlilerin konuşmalarından da açıkça anlaşıldığı gibi Halis, Marshall Planı ve Menderes döneminin olanaklarını değerlendirerek, meşru olmayan yollardan haksız kazançlar elde ederek zengin olmuştur. *Suçlular Aramızda*'nın yönetmeni Metin Erksan, Türk sinemasında "ilk görüntü ustası" ve sinemacılar döneminin en önemli isimlerindendir. Film, 1964 yapımıdır, o yıllarda "1960-1965 arasında Türk sinemasında 'toplumsal gerçekçi' ve sonra da 'ulusal sinemacı'" (Yaylagül 2004: 235) olan yönetmenlerin dönemidir. Metin Erksan da bu dönem içerisinde toplumsal gerçekçiliğin ilk örneğini *Gecelerin Ötesi*' ile vermiştir. 1961 anayasasının sağladığı açılımlar ile toplumsal yapıyı ve toplumsal sınıflar içindeki ilişkileri anlattığı söylenen bu anlayışın somut örneği olarak gösterilen filmin toplumsal bir sorunu gündeme getirerek eleştirel bir bakış ya da bir çözüm önerisi sunduğu (günümüzden bakılarak) söylenemez. Elbette Yeşilçam'ın 1960'lara kadar olan yapısı, film üretim koşulları ya da filmlerin konuları göz önüne alındığında Erksan'ın filminin hiç olmazsa haksız kazanç yolları ile zenginleşenlere ve dönemin siyasal iktidarına ve burju-

7 "Doğu Karadeniz bölgesine özgü yelkenli bir tür kıyı teknesi " (TDK, 1988:1403).

8 "Taşıyıcı tarafından, gemisinde taşınacak yük için istenecek ücret" (1988: 1074). "15 Ağustos 1951'de İstanbul limanında yaşanan yoğunluk dolayısıyla mallarını boşaltmak için uzun süreli olarak beklemek zorunda kalan yabancı vapur şirketleri, zararlarını önleyebilmek için navlunları yüzde yirmi oranında arttırmış" (*Radikal*, tarihsiz: 132) bu da Türk şirketlerinin daha çok yük almalarını ve kâr etmelerini sağlamıştır.

9 Filmde "*azgelişmiş ülkelere yardım programı*" olarak bahsedilen Marshall Planı'dır.

va yaşam tarzı ile değer yargılarına az da olsa bir eleştiri taşıdığı, bunun da o dönem için ilerici bir çıkış olduğu da unutulmamalıdır. Burada ilgi çekici olan ve bu çalışma açısından önemli olan başka bir nokta da anlatı içinde Marshall Planı'na "azgelişmiş ülkelere yardım programı" biçiminde bir ifade ile değinilmiş olmasıdır. Bu ifade, Plan ile ilgili olumlu ya da olumsuz bir mesaj içermemektedir. Bu da Erksan'ın yer aldığı toplumsal gerçekçi sinema anlayışının sınırlarını göstermektedir.

Özetle söylemek gerekirse, genel olarak toplumsal meselelere eleştirel bir tavır içinde olan toplumsal gerçekçilik anlayışı doğrultusunda film üretimi, 1960'ların ikinci yarısından sonra giderek azalmıştır. Türk sineması 1970'lerde ortaya çıkan siyasal huzursuzlukların da etkisiyle 60'lardaki yapısından uzaklaşmış, sinema dili açısından nitelikli eselerin yanı sıra, Yeşilçam tarzı melodramlar da birkaç gün içerisinde çok emek gerektirmeyecek biçimde, yetersiz teknik koşullarda, ekonomik açıdan mümkün olabilecek en düşük maliyetle üretilmiştir (Onaran 1994: 92-93). Bu dönemde önemli bir nokta da toplumsal hayattaki dönüşümlerin sonucu olarak kültürel hayatın mimariden, müziğe, sinemaya dek bir çok alanına yansımış olan arabesk kültürün (Özbek 1999: 164) sinemada yer bulmaya başlaması böylece sinemamızda yeni bir sayfanın açılmasıdır.

İkinci Dönem Filmleri (2000'ler)

Bu çalışmada ikinci dönem filmler olarak ele aldığımız filmler, Marshall Planı ve Demokrat Parti iktidarından çok sonra çekilmiş olan filmleri içermektedir.

Şellale (2001, Semir Aslanyürek)

Film, başlangıç jeneriği ile birlikte anlatının esas karakterini seyirciye tanıtır: Şellale. Anlatının başında filmin ana karakterleri Şehra ve annesinin sesleri duyulur. Şehra annesine rüyasında "Allah"ı gördüğünü söylemesiyle, bir anlamda filmde olacaklara ilişkin bir ekme yapılır. Şehra'nın annesi ona (ve belki de seyirciye de) rüyaların akan suya anlatılması gerektiğini ve yorumunun da Yusuf Peygamber'e[10] mahsus olduğunu, bu yüzden rüyasını "Şellale"ye anlatmasını söyler. Şehra da bu öneriye uyar ve rüyasını hem seyircilere hem de Şellale'ye anlatır. Film, bu noktada sinema ve seyirci arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir eğretileme içeren rüya sahnesi ile ilerler. Filmin kahramanı Cemal, bir düş atmosferinde, çıplak bir biçimde sokaklarda koşmaktadır. Bir kapıdan girer ve kendini birden bir sahnede Apollon heykeli[11], metal ok ve yay (Eros'un Daphne'neye attığı nefret okunu hatırlatır bi-

10 Yusuf, İbrani din büyüğü ve atası olarak bilinir. İslamiyet'e göre Peygamberdir. Tanrı tarafından rüyaları yorumlama ilminin bahşedildiği rivayet edilir. Musevi ve İslami kaynaklardaki Yusuf Peygamber bahsi hemen hemen aynıdır.

11 Apollon heykelinin bu formu, Belvedere Apollonu olarak anılır. Heykeli, Eski

çimde) ile film bobinleri arasında bulur. Bir film parçasını kaldırarak dikkatlice bakar. Gördüğü şey, siyah giysisi beyaz örtüsü ile yas kıyafetleri içinde Şellale'nin önünde duran annesidir. Gördüğü karşısında şaşırarak, biraz daha dikkatlice bakmak için ayağa kalktığında, içinde seyircilerin de bulunduğu bir sahnede olduğunu fark eder. Çıplaklığını hatırlar. Üstünü örtebilmek için sahnedeki perdeyi hızlıca çeker, üzerine sararak etrafına bakar. Salondaki seyircilerin tümü kördür ve onu çılgınca alkışlamaktadırlar[12]. Yanlarından yavaşça çıkarak kapıdan kaybolur. Film, bu rüya sahnesinin son planı ile gerçek zamana (filmsel zaman) bağlanır. Cemal, üzerine sardığı perde/havlu olduğu halde bir evin iç merdivenlerinden yukarı çıkar. Cemal'in sesinden bunlar duyulurken, "*yıllardır aynı rüyayı görüyorum anne, ama rüyalar, akan suya anlatılır, yorumu da Yusuf Peygamber'e mahsustur değil mi… Yaptığım resmi istemiyorum artık, istediğim resmi de yapamıyorum anne… Dönmek istiyorum, Daphne'yi kaybettiğim yere, Antiogos'un[13] kentine, dönmek istiyorum anne, rüyalarımı anlatmak için Şellale'ye, Daphne'nin göz pınarına.[14]*" Seyirci bu sesi duyarken, görüntüde de Cemal'in bulunduğu odanın duvarlarında asılı resimleri görür: Şelale, çevresindeki kadınlar, annesi ve ustası. Cemal, bir resim çerçevesinin üzerinde asılı duran bir çift beyaz ayakkabı[15]… Film bura-

Yunan klasik dönem sanatçılarından Leohares (4. yüzyıl) yapmıştır (Grimal, 1997: 79-83).

12 Bu sahnede, salonun kör seyircilerle dolu olmasının sebebi sanki Cemal'in doğup büyüdüğü topraklardan, öz kültüründen çok uzak kalmış olması bir anlamda kendine kendi hayatına Hegel'ci anlamıyla yabancılaşması, körleşmesidir.

13 Komagene Hükümdarı.

14 Burada, Yunan Mitolojisindeki Apollon ile su perisi Daphne (Defne) öyküsüne gönderme yapılmaktadır. Efsaneye göre Tanrı Zeus'un oğlu Apollon, dev bir piton yılanını öldürerek tanrılık özelliklerine uymayan bir davranışta bulunduğu için tanrısallığını temizleyebilmek amacıyla yeryüzüne indiğinde su perisi Daphne'yi görüp aşık olmuş. Ancak Daphne, Apollon'un aşkına karşılık vermemiş ve ondan kaçmaya başlamış, Apollon da onu kovalamaya devam etmiş. Bir an gelmiş ki Daphne artık Apollon'un yakıcı tanrısal nefesini hissetmeye başlamış ensesinde. Yorgunluktan iyice titreyen bacakları artık gövdesini taşıyamayacak hale gelmiş. Birden durarak ayağı ile toprağı eşelemiş ve şöyle feryat etmiş; "Ey toprak ana, beni ört, beni sakla, beni koru" Daphne'nin bu içten yalvarışıyla birlikte vücudu birden ağırlaşmaya başlamış. Ayakları toprağın derinliklerine doğru kaymış, yeryüzündeki bütün kadınları kıskandıran bedeni kabuk bağlamış, kokusundan bütün canlıların başını döndüren saçları da yapraklara dönüşmüş. İnce, narin kolları uzamış ve dallara dönüşmüş ve güzel Daphne bir defne ağacına dönüşmüş. İşte bu tanrısal aşk hikâyesinin geçtiği yer bugünkü Antakya'nın Harbiye'sidir. Ve derler ki Harbiye'nin şelaleleri de güzel Daphne'nin döktüğü gözyaşlarıdır... (Grimal 1997: 139).

15 Ayakkabı, filmin genelinde oldukça önemlidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Şehra'nın okula gidecek ayakkabısı olmadığı annesi tarafından dile getirilecektir. Ayrıca Cemal, kardeşi Şehra'ya beyaz ayakkabı alma sözü vermiştir. Bu sözünü ancak Şehra hastanedeyken yerine getirebilir ancak Şehra o ayakkabıları hiç giyemez.

dan bir yolculuğun[16] başladığını anlatan Cemal'in öznel bakışından bir aracın penceresinden hızla yitip giden manzaraya geçiş yapar. Cemal filmin gerçek zamanında Antakya'ya gelmiş, çocukluğunun geçtiği yerlerde dolaşmaktadır. Küçükken çalıştığı berber dükkânında eski kırık dökük eşyalara duvarda asılı duran yıllar önce kendisinin yaptığı resimlere bakar, tozlarını alır. Berber Selim Usta'nın müşterilerini traş ettiği ayna ve koltuğun önüne gelir. Aynada kendi uzun sakallarını görünce gülümser, çantasından havlusunu çıkarır, silkeler. Anlatıda bu noktadan havlunun silkelenmesi aracılığıyla 1960 yılına, Antakya-Harbiye'ye berber Selim Usta'nın dükkânına geçiş yapılır[17].

Filmin ana olay örgüsü, orta yaşlardaki iki erkek kardeşin birbirleriyle olan ilişkisi aracılığıyla ilerler. Film boyunca iki kardeş farklı siyasi görüşlerinden (Süleyman-DP ve Yusuf-CHP) dolayı devamlı kavga halindedir. Bu durum, aileleri ve aileleri ile olan ilişkilerini de etkilemektedir.

Berber Selim, dükkânında bir müşterisini traş ederken bir yandan da Kurtuluş Savaşı sırasındaki Fransız işgalini ve halkın işgale direnmediğini öfke içinde anlatır ve ekler "*Şimdi de Sam Amca üç kuruşa beyaz un, süttozu ve pamuk yağı dağıttı, onbinleri Kore'ye gönderdi, yecucu meccuc ile savaştırdı. Sen o lanet Amerikan sütünü içiyor musun oğlum Cemal?"* Süleyman'ın oğlu olan ve çırak olarak çalışan Cemal kafasını kaldırıp ustasına Amerikan yardımı ile gelen sütü içmediğini söyler ve aferin alır. Selim Usta konuşmaya devam eder:

> *O ne idüğü belirsiz sütü sakın içme, içersen de iki parmağını boğazına sok, çıkar, Sam Amca bu milletin karagözü, karakaşı için mi eşek sütü gönderiyor dersin ha! Eşek sütünü kurutup öğütüyorlar sonra da yardım diye gönderip okullarımızda yavrularımıza zorla içiriyorlar. ...Eşek sütü içen eşek olur, bir insanın eşek olması için illa ki sırtına palan vurup dört ayaküstünde yürümesi gerekmiyor. ...Sam Amca işini bilir, okulları eşek fabrikasına çevirdiler Allahvekil! Yakında her mahalle bir haraya kavuşsun da asıl tepinmeyi o zaman gör sen. ... Cemal sen şuraya bir eşek resmi yap ki yirmi yıl sonra bu memleketi eşeklerin dolduracağı anlaşılsın!*[18].

16 Bu yolculukta Cemal'in yönü Antakya'ya, doğduğu topraklara gibi görünse de zahiride Cemal'in kendi benliğine yaptığı iç yolculuğudur, aynen Simurg efasanesindeki gibi.

17 Filmin tümünün yönetmen ve senaryo yazarı Semir Aslanyürek'in kendi yaşam öyküsünden izler taşıdığı, özellikle filmin "giriş" niteliği taşıyan ilk bölümünde açıkça görülmektedir.

18 Bu sahneden sonra bir kovalama sahnesi gelir. Anlatı içinde sıklıkla tekrarlanan bu sahnede erkek kendisiyle birlikte olmayan karısını Antakya sokaklarında kovalar. Bu kovalama sahnesi, mitolojide Antakya topraklarında binlerce yıl önce yaşandığı varsayılan Apollon ve Daphne öyküsünü çağrıştırır. Mitolojide Apollon'u kabul etmeyerek ondan kaçan Daphne, kurtulamayacağını anladığında Defne ağacına

Berber Selim, Demokrat Parti'ye de Amerika'ya da karşıdır. Film boyunca bunu her fırsatta dile getirir. Yukarıdaki diyalogda da görüleceği üzere Amerikan yardımının ülkeye geliş sebebini direkt olarak Türkiye'nin Kore'ye asker gönderme kararına bağlar ve Amerika'nın karşılıksız yardım yapmayacağını açıkça ifade eder. Ayrıca Amerikan yardımı ile gelen gıda ürünlerinin menşei hakkında da atıp tutar. Süttozlarının neden imal edildiğinin belirsiz olduğunu söyleyerek eşek sütünden yapıldığını iddia eder. Kuşkusuz burada Selim'in söylemek istediği bundan daha öte bir anlam içerir. Amerika ile siyasi yakınlaşma ve devamında gelen yardımlar ile ülkenin Amerika'ya bağımlı hale getirildiğini ve yirmi yıl sonra artık Amerika'nın sözünden çıkabilecek durumda olunmayacağı mesajını içerir. Ayrıca filmin bu sahnesinde sözlü bir düzdeğişmece kullanılmıştır. "Sam Amca" düzdeğişmece olarak Amerika yerine kullanılan bir tabirdir. Selim'in konuşması arasında sıklıkla "Sam Amca" değişmecesini kullanması ve bununla kastedilenin herkes tarafından anlaşılması Amerika'nın sadece siyasette değil gündelik hayatın içinde de ne kadar doğrudan yer aldığını gösterir.

Babadan kalma evleri ortak bir avluya açılan iki kardeş, kavgalı ve küstür. Süleyman (CHP'li olan) abisine olan kızgınlığından dolayı evin ortasına bir duvar örmeye çalışmaktadır. Bu duvar yüzünden iki kardeş tekrar kavga ederler. Kavga sırasında konu değişerek genellikle olduğu gibi siyasi partiler ile ilgili atışmaya dönüşür. Süleyman, abisini Halk Partisi'nden dönmekle suçlar ve aralarında şu diyalog geçer:

> Süleyman: *Demokrat Parti fazladan iki tane kemik atınca önüne...*
>
> Yusuf: *Bundan sonra benim senin gibi kardeşim yok. Memleketi diktatörlükle idare edecek ağzına tükürdüğümün komünistleri...*
>
> Süleyman: *Demokrasi değil, demir kürsü demir kürsü, Amerikan uşakları. İki tas eşek sütü için binlerce insan öldürttüler Kore'de. Vatan için ölmeyi anlarım tamam ama bize ne Kafdağı'nın ardındaki yecuculerle mecücülerin kavminden...*

Süleyman, abisi Yusuf ile hemen her kavgadan sonra, hırsını alamayarak ya da belki de abisi ile yaşadığı anlaşmazlıklara içten içe üzüldüğü için ailesinden birilerini hırpalar.Bu kez de karısını dövmeye kalkar. Yusuf ve karısı duvarın öte yanında Süleyman'ın bu haline hem kızar hem gülerler ancak onları ayırmaya çalışmazlar belki de bunu başaramayacaklarını bilirler. Amcası Yusuf'un ettiği kavgalardan sonra bir öpücük göndererek onu yatıştırabilen tek kişi küçük Şehra'dır. Şehra, herkesin sevgilisidir. Abisi Cemal ile yaramazlık yaparak Şellale'nin suyunu değiştirip değirmeni döndürdüklerinde de, yaramazlık yaparak ateşle oynadıklarında da kimse ona gerçekten kızamaz. Ateşle oynadığını anlayan Şehra'ya annesinin "*ateşle oynama, yanarsın*" de-

dönüşür, filmde ise kadın erkeğe yakalanmamak için ne kadar uğraşırsa uğraşsın bu aslında bir oyundur, sonunda yakalanır ve Daphne'nin aksine bundan mutluluk duyar.

mesi, Şehra'nın abisi Cemal ile oynarken ondan bir çift beyaz ayakkabı istemesi senaryodaki "ekme"lerdir.

Anlatıda su ve bunun uzantısı olarak Şelale, asıl karakterlerden biridir. Şelale hayatlarının her alanında varlığını hissettikleri bir belirleyicidir. Su, değirmenin dönmesini, ürünlerinin bereketini arttırır. Rüyalarını akan suya anlatanlar ise yine suyun gücünden yararlanmayı, bütün sıkıntılarının akan su ile gideceğini düşünür.

Filmde, Demokrat Parti ve Marshall Planı ile ilgili sahnelerden biri de okulda geçer. Süttozundan yapılmış süt, sıraya dizilmiş öğrencilere, müdür tarafından zorla içirilmeye çalışılmaktadır. Çocuklar içmemek için çeşitli bahaneler uydururlar ama dayaktan kurtulamazlar. Sıra Cemal'e geldiğinde, gözlerini kapatarak içmeye çalışır, ancak başaramaz ve ağzına aldığı büyükçe bir yudumu müdürün üstüne kusar. Müdür'den dayak yiyecekken kaçar. "Şellale"de süttozu ile ilgili diyaloglar ve sahneler, başka bir filmde olmadığı kadar çoktur. Süttozu meselesi Tören'in (2007: 19) de vurguladığı gibi, gerçekten de Marshall Planı denildiğinde o dönemi yaşayanların aklına gelen ve anlatılan ilk şeylerden biridir. Bu filmde de görüldüğü gibi 1950'lerin ikinci yarısından sonra çocukluğunu yaşamış olan hemen her kesimden Türk insanı, süttozu ile ilgili olumsuz algıya sahiptir[19].

Anlatı ilerledikçe o dönemde yaşanan değişikler daha somut olarak sergilenir. Ahali toprak bir yolda sıralanmış, alkış talimi yapmaktadır. Başlarında Yusuf vardır. Yusuf'un kalabalıktakilerle konuşmalarından bir fabrika temeli atılacağı anlaşılır. Siyah bir "buick"[20] ile Münir Ağa ile birlikte gelen takım elbiseli adamlardan biri temel atma öncesi kısa bir konuşma yapar ve söze "*Allah'ın, Amerika'nın ve pek muhterem Başvekilimizin…*" diyerek başlar, dinleyicilerden alkışlar duyulur sonra konuşmasına devam eder "*hiçbir vatan evladımız işsiz kalmayacaktır. Şu gördüğünüz mühendis Bay M . Johnson ta… Amerika'dan gelmiştir efendiler. Başlattığımız bu sanayi hamlesi ile aziz vatanımızı küçük bir Amerika*[21] *haline getireceğiz. Şimdi, fabrikamızın ilk*

19 Tören (2007: 19) filmde de yer alan süt tozu konusunun toplumsal bellekte yer alma şeklini, esprili bir şekilde "Hâlâ birçok insan okullarda dağıtılan süt tozlarından bahseder ki, bu "süt tozu meselesi" elinizdeki çalışmaya kaynak toplamak için sahafları dolaştığım sıralarda en çok karşıma çıkan konuydu" diyerek aktarır.

20 Buick, Amerikan şirketi olan GM tarafından üretilen bir otomobil modelidir. Kahraman'ın (2003: 101-103) da belirttiği gibi, 1950'lerin ikinci yarısından itibaren Cadillac, Türkiye'de lüksün, şatafatın göstergesidir. İlk olarak 1948'de üretilen Cadillac, o süreç içerisinde salt bir otomobil olarak değil zenginlik, refah ve tüketimi, bir anlamda Amerikan tarzı olarak ifade edilen yaşam biçimini simgeleyen bir Amerikan miti haline gelmiştir. Amerika'da orta sınıf için bir "Amerikan Rüyası" olarak görülürken, ülkemizde Chevrolet, Ford, Buick gibi ithal araçlarla birlikte üst ekonomik sınıfın ulaşabileceği, bir gelir ve servet göstergesi olmuştu.

21 "Küçük Amerika" olmak, 1950'lerden itibaren Amerikan tarzı yaşam ile birlikte DP döneminin Amerika ile yakınlaşma politikasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

kazığını çakıyorum, hayırlı olsun" dediğinde alkışlar duyulur ancak alkışlarla birlikte birden eşekler bağırmaya başlar. Sahne bu komik son ile bağlanırken, eğretileme olarak da Amerika'dan gelen yardımlar ile Amerika'nın eşeği haline gelineceği benzetmesi yinelenir.

Berber Selim Usta'yı sık sık kızdıran, onunla bu yolla şakalaşan kasap, Selim Usta'ya fabrika temeli atıldığı haberini verir. O da buna karşılık olarak "*Fabrika mabrika yaptıkları yok, on yıldır kazık çakmadıkları arazi kalmadı*" deyince orada bulunan Yusuf ile aralarında şu konuşma geçer:

> Yusuf: *Ha deyince fabrika yapılmıyor ki, önce stadyum bitsin sen gör ondan sonra fabrikayı, hem biz* (DP'yi kasteder)*, gazyağına su katıp satmadık, ayrıca millete süpürge tohumu da yedirmedik*[22]*, …*(araya başka konuşmalar girer) *iki cihan harbi görmüş adamsın, artık fetihler topla tüfekle yapılmıyor…*
>
> Selim Usta: *Doğru ya eşek sütü ve domuz salamıyla…*
>
> Yusuf: *Bak bak gene eşek sütü muhabbeti…Yahu ustacım, fetihler artık sporla yapılıyor sporla, ne demişler,… sağlam kafa sağlam vücutta bulunur demişler …*
>
> Selim: *Ha… Sam Amca onun için mi Japonların bahçesine incir dikti dersin? Yahut da bizim gariban Mehmetçik, gariban Mehmetçik yecucu meccuc ile top oynamak için mi taa Kore'ye kadar gitti dersin ha?*
>
> Yusuf: *O başka ustacım. Amerikalılar, komünistler dünyayı istila etmesin diye insani görevlerini yaptı biz onlardan daha iyi mi bileceğiz?*(başka konuşmalar geçer) *Komünizmin kötülüğünü anlatan gazeteler, radyolar Bolşeviklere iftira mı ediyor?*
>
> Selim Usta: *Yok Sam Amca'nın gazeteleri hiç yalan söyler mi?*

diye dalga geçerek güler. Bu konuşmadan sonra Selim Usta "Moskova'nın Sesi Radyosu"nun Türkçe yayınından Sovyetlerin uzaya içinde köpek olan bir roket fırlatıldığını öğrenince keyiflenir ve "*Akın var akın güneşi zaptımız yakın*[23]" dizesini söyleyerek Cemal'e Stalin'in fotoğrafını gösterir ve onu "*bu fotoğrafı gösterdiğimi kimseye söyleme*" diye de tembihler. Sonra da neyini alarak bir bez parçasını açar, içinde duran kafatası kemiklerinin önünde üflemeye başlar. Cemal, ailesi yemek yerken eve gelir ve Rusların

22 Bu sözlerle II. Dünya Savaşı dönemindeki CHP iktidarına atıfta bulunulur. Türkiye Savaş'a girmemiştir ancak büyük çapta bir gıda sıkıntısı yaşanmış, karaborsacılık, vurgunculuk alıp yürümüştür. O yıllarda bir çok maddenin satışı karneye bağlanırken halkın yokluktan depolarda kalan buğday, arpa, süpürge vb. tohumları bile kullandığı söylenmektedir.

23 Bu, Nazım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü" başlıklı şiirinin çok bilinen dizesidir. Stalin fotoğrafını dükkânında bulunduran bir karakter olarak verilen Selim'in sol söylem içinde neredeyse slogan haline gelmiş bu dizeleri söylemesi dünya görüşünü seyircinin gözünde pekiştirir.

fezaya köpek yolladığını söyler. Yusuf, kardeşi Süleyman'ın duvarın öbür tarafında olduğunu tahmin ederek onu kızdırabilmek için "*keşke bu Halkçıları da alsalardı da millet rahatlasaydı*" der. Süleyman bu sataşmaya çok bozulur, her zamanki gibi sinirini karısı ve çocuklarını döverek çıkarır.

Cemal'in kardeşi Şehra, okula gidecektir ve ayakkabısı yoktur. Şehra'ya ayakkabı alınması gerektiğini söyleyen karısına Yusuf, çalıştığı müteahhit Bekir Bey'in söz verdiği ödemeyi yapmadığını, ayakkabının hemen alınamayacağını açıklar. Anlatının sonlarına doğru tekrar vurgulanacağı gibi, Demokrat Parti döneminde particilik yaparak devletten iş alan ve hızla zenginleşen "yap-sat"çı olarak tabir edilen müteahhit "Bekir Bey"ler çok yaygındır. Yusuf da, bunlardan biri olarak çizilen müteahhit Bekir Bey karakteri için çalışmaktadır.

Birgün, halk şelale kıyısında toplanır, hallerinden bürokrat olduğu belli olan partililer gelmiştir. Gelenlerden biri temel atma töreninde olduğu gibi, aynı şekilde Allah, Amerika ve Başvekilden bahsederek konuşmasına başlar. Şelaleye baraj yapılacak yakın köylere içme suyu götürülecektir. Ancak dinamit patlatılınca şelalenin suyu çok azalır. Bunu duyan Berber Selim fırsatı kaçırmaz, bunu çoğunluğun Amerika hayranlığını eleştirmek ve küçümsemek için kullanır, şelalenin suyunun kesilmeye yüz tuttuğundan yakınanlara "*Sam amcanın mühendisleri dinamit patlatılınca kayanın şelalenin suyunu yutacağını bilmez mi*" der. Halk arasında Şelale ve Amerika ile ilgili olumsuz konuşmalar giderek artar. Ancak konuşanları başta Berber Selim olmak üzere polisler uyarır. İki kardeş (Yusuf ve Süleyman), şelalenin suyunun kesilmesi konusundan DP ve CHP'ye oradan da Amerika'ya uzanan yeni bir kavgaya tutuşur. Sonuç yine değişmez, Süleyman hırsını ailesinden alır, Yusuf yine kardeşini kızdırarak eğlenir.

Okulda süttozundan yapılmış sütün dağıtımında müdür içmek istemeyen öğrencileri yine döver. Müdür gibi düşünmeyen bir kaç öğretmen, dayağa karşı çıktığında kendi aralarında tartışırlar. Müdür o öğretmenleri komünist olmakla suçlar. Burada müdürün Amerika ve Demokrat Parti yanlısı tutumu açıkça ortaya serilir.

Anlatı ilerlediğinde, Demokrat Parti döneminde, karaborsacılık ve yolsuzluk ile zengin olanları simgeler görünen bir sahne ile karşılaşır seyirci. Kasap, eşek keserken, bakkal, iki litre gaza bir litre su, muhtar ise iki çuval buğdaya bir çuval toprak katarken yakalanırlar. Herkes kendisini Berber Selim'in ispiyonladığını sanır. Muhtar, askerlerle karakola giderken yanındakilere "*Merak etmeyin Demokrat Parti arkamızda*" der.

Şehir kulübünde Antakya'nın ileri gelenlerinden Münir Ağa ve okul müdürü, DP'li müteahhit Bekir Bey ile bilardo oynar. DP'den ve dönemin yarattığı olanaklardan konuşurlar. O sırada Bekir'in inşaatında işçilerin paralarını alamadıkları için iş bıraktıkları haberi gelir. Yusuf Usta, işçilerin yanında yer alınca Bekir tarafından komünistlikle suçlanır. Yusuf da bunun komünistlikle değil, aylardır hakkını alamayan amelelerle ilgili olduğunu söyler. Be-

kir ile birlikte gelen askerler, Yusuf ile birlikte işçileri gözaltına alır. Muhtar Yusuf'un evine gelir, işçilerle birlikte onun da nezarete götürüldüğünü söyler ve evde kitap falan varsa yakmalarını salık verir. Yusuf'un karısı "*binbirgece masalları var*" dediğinde onları da yakmasını, evde kitap bulundurmanın suç olduğunu ekler. Ev halkının kitaplar için yaktığı ateşte, elbisesi alev alan Şehra da yanar. Hastanede yapılan tedavi fayda etmez, Şehra abisi Cemal'in kendisi için getirdiği beyaz ayakkabıları giyemeden rüyasında gördüğü gibi cennete kavuşur…

Sinema Bir Mucizedir (2005, Memduh Ün, Tunç Başaran)

Sinema Bir Mucizedir'in senaryosu, Ülkü Tamer'in *Allaben Öyküleri*'nden uyarlanmıştır. Film, 1950 yazında Antep'te geçer. Filmin ana olay örgüsü, 11-12 yaşlarındaki Ümit ile şehrin tek sineması olan Nakip Sineması'nın sahibi olan Nakip Ali'nin dostluğu üzerine kurulmuştur. Anlatı, filmin çocuk karakteri Ümit'in koşma sahnesi[24] ile açılır. Sokaklarda Demokrat Parti amblemli flamalar asılıdır ve arabalarla geçen Demokrat Parti konvoyu görülür. Kamera çevrinme ile bir süre bayrak ve flamalarla süslü Antep sokaklarında coşku içindeki halkı gösterir ve tabelası değiştirilen bir gazete bürosu önünde durur. Duvardaki tabelada "Halkın Sesi" yazmaktadır. Konvoy tam gazetenin önünden geçerken gazete sahibi bir çalışanına acele ile tabelayı indirterek yeni tabelayı astırır. Gazetenin yeni adı, ülkenin içine girdiği yeni döneme de uygundur: Demokrat Ülkü. Filmde gazete ismi aracılığıyla yapılan bu değişiklik Türkiye'de yaşanan siyasi iktidar değişimini simgeler. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri yönetimde olan Cumhuriyet Halk Partisi yine halkın oylarıyla iktidardan inmiş, yerine halk için çalışacağı iddiasında olan Demokrat Parti gelmiştir. Arabalardan oluşan konvoy, Antep sokaklarında ilerlerken bir yandan kadınlar ve başlarına kasket takmış erkekler ellerinde "*Yeter Söz Milletin*" ve "*DP*" yazılı flamalar ve Adnan Menderes posterleri taşımakta ve bir yandan da "*Yaşasın Adnan Menderes*" diye bağırmaktadır. Adı yeni değiştirilen gazete önünde bir Amerikan arabası durur. Arabadan inen kişi yeni tabelaya atfen "*hayırlı olsun*" der ve gazete sahibi de ona "*yakında bunun yanıp sönen ışıklısını taktıracağım*" der, gülerler. Nakip Ali konvoyun geçişini izlerken "*Antep'te ne kadar et kafa varsa bayram ediyor maşallah*" biçiminde yorum yapar, yanındaki kişi de "Güvenoyu aldılar ya Nakip Abi" der. Gördükleri nedeniyle canı sıkıldığı açıkça belli olan Nakip Ali evine gidip rakı içmeye karar verir. Filmde yer alan bu diyaloglar hem dönemin siyasi atmosferini hem de anlatının ana kişisinin karakteristik özelliklerini seyirciye iletir.

Filmin geçtiği dönemin siyasi yapısını ortaya koyan bir başka sahne de Ümit'in evinde geçer. Ninesi ve annesi ile yaşayan Ümit'in aklı sinemadadır. Annesi Ümit'tin haylaz ve tembel olduğundan yakınırken ninesi Ümit'e

24 Bu sahnede "flashforward" zamanda ileriye atlama tekniği kullanılarak öykünün ortalarında yaşanmış olan bir zamana geçiş yapılır.

arka çıkar. O sırada ezan duyulur. Ezan Türkçe[25] okunmaktadır.

Antep'in zengin ailelerinden birinin biraz saf olan oğlu Niyazi, "Demokrat Ülkü" gazetesinde *babasının hatırı* nedeniyle dizgici olarak çalıştırılmaktadır. Gazete sahibi, film boyunca sıklıkla tekrarlanacağı gibi Niyazi'nin dizgi hatalarını göstererek orada bulunmasının tek nedeninin babası olduğunun altını çizer. Niyazi'nin saflığı ve beceriksizliği film boyunca sürekli vurgulanacaktır. Hatta bir sahnede Niyazi'nin Gülümser'e duyduğu karşılıksız aşk yüzünden intihar etme çabası gösterilecek ancak Niyazi'nin tetiği çekeceği an bayılıp uyuyakalması nedeniyle bunu bile başaramayacak kadar zayıf bir karakter olduğu seyirciye gösterilecektir. Niyazi'nin tüm bu yetersizliklerine karşın babası çok güçlüdür. Çünkü babası Demokrat Partili bir tüccardır. Niyazi'nin babasının Marshall Yardımı ile ortaya çıkan fırsatlar aracılığıyla zenginliğini arttırdığı üstü kapalı bir diyalogla verilir.

Anlatıda sahneleri birbirine bağlayan ve merak unsurunu uyandırarak öyküyü sürekli ileriye doğru taşıyan "koşma" sahnesi sıklıkla kullanılır. Bu sahne, anlatının mekânını Antep çarşısına taşıdığında zabıta memurları " Akif" ve "Uzun Mehmet"in kahve önünde halkla oturarak sohbet ettikleri görülür. Filmde hem fiziksel hem de karakter olarak birbirine büyük bir tezat oluşturan zabıtalar filmin komik unsurlarıdır. Filmde yer alan bir başka komik karakter de, kendisini sinemaya gelen film karakterleri ile özdeşleşerek onların kılığına girerek gezen Zühtü'dür. Çarşıdaki sohbet sırasında ezan okunur. Bu kez Arapça okunmaktadır, oradaki herkes ezanı dikkatle dinler. Zabıta Akif "*DP ezanı Arapça okutuyor, eski günlerdeki gibi*" der. Şaşkınlıkları ve memnuniyetleri yüzlerinden anlaşılır.

Aşk filmde önemli bir yer tutmaktadır. Niyazi ve Ümit, Gülümser'e, zabıta (kısa) Akif, Selvinaz'a aşıktırlar. Ümit anlatı boyunca Gülümser'e kavuşamaz, aslında Nakip Ali'nin de geçmişte kavuşamadığı, izini kaybettiği bir aşkı vardır. Belki de bu nedenle Nakip Ali, kendisiyle ilgilenen fasıl heyetinden kadınlara yüz vermez.

Bir sonraki sahnede erkekler fasıl dinleyip içmektedirler. Orada bulunan Zabıta Akif ile Mehmet'in masasına Nakip Ali gelip oturur. O sırada öğretmen de elinde "Demokrat Ülkü" gazetesi ile gelir ve aralarında şu konuşma geçer:

> Öğretmen: *Şimdi de köy enstitülerini kapatıyorlar*
>
> Nakip Ali: *İktidara gelir gelmez yaptılar yapacaklarını.*
>
> Öğretmen: *İyi degil bu gidiş, ezanı tekrar Arapça yap, ilim irfan yuvalarını kapat, Atatürk'ün mezarda kemikleri sızlayacak*

---

25 1931 yılında M. K. Atatürk'ün emriyle ezanın ve hutbenin Türkçeleştirilmesi çalışmaları yapılmış, Atatürk'ten sonra da Türkçe ezan Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti iktidarı döneminde uygulamada kalmıştır. 1950'de Demokrat Parti iktidara geldiğinde ilk iş olarak ezanın yeniden Arapça okunması sağlanmıştır www.kongar.org/ aydinlanma/2004.

Nakip Ali: *46'da kazandıydılar da Paşa Hazretleri vermediydi iktidarı bunlara, ya bunların ya Paşa'nın başına gelecek var.*

Öğretmen: *Bizim başımıza gelmesin de…*

Filmde Nakip Ali ve öğretmenin CHP taraftarı olduğu gerek diyaloglar gerekse tavırları aracılığıyla açıkça verilir. N. Ali'nin yazıhanesinde Atatürk ile birlikte İsmet İnönü'nün fotoğrafı ve CHP flaması vardır. Öğretmen Demokrat Parti'liler tarafından "kızıl komünist" diye suçlanır. Öğretmen, sinemada film izlerken, hakkında, orada burada harp aleyhinde, Amerika ile dostluğumuza dil uzatacak şekilde konuştuğu yönünde ihbarlar olduğu gerekçesiyle karakola götürülmek istenir. Nakip Ali karşı çıksa da engel olamaz ve öğretmen götürülür. Öğretmen karakola götürülürken kasap, dükkânından çıkarak "iyi olmuş kızıl komüniste" derken, yan komşusu da çıkıp kasaba "*İftira atma, Demokrat Parti'nin düdüğü sen de*" diye cevap verir ve ikisi yumruklaşırlar. Bu sahneler Demokrat Parti döneminde halkın siyasi eğilimlerinin giderek iki kutuplu ve gergin hale geldiğinin göstergesidir. Nakip Ali, halkın genel siyasal eğiliminin aksine CHP'li olmasına rağmen halk arasında sevilir. Elektrik kesilip film yarım kaldığında ya da halkın sonunu beğenmediği bir film olduğunda onları mutlu edecek çözümler üretir, parası olmayanların, özellikle de çocukların istedikleri filmi izlemelerine göz yumar.

Niyazi'nin babası Şakir gazeteye geldiğinde gazetenin sahibi Faik Muhittinoğlu, Şakir'e bir pamuk işinden bahseder. O da karısı ile konuyu mütalaa ettiğini, akıllarının yatar gibi olduğunu söyler. Kutlamak için birer puro içerler. O sırada arka planda Adnan Menderes ve Cemal Gürsel'in fotoğraflarının asılı olduğu görülür. Gazete sahibi ve Şakir'in üzerinde konuştukları pamuk işinin ne olduğu daha sonraki sahnelerde ortaya çıkacaktır.

Manav, Demokrat Ülkü Gazetesi'nde, "Kore Savaşına Asker Göndermemiz Atlantik Paktına Girmemiz İçin Köprü Olacaktır" manşetini okumaktadır. Manava gelen Nakip Ali, fiyatların yüksekliğinden şikayet edince manav, "senin harpten haberin yok herhalde" diye yanıtlar. Kahvede Nakip Ali ve halk radyo dinlemektedir. Radyoda *Ajans* saatidir ve herkes pür dikkat dinlemektedir. Haberlerde Türkiye'nin Kore Savaşı'na asker gönderme kararını protesto eden Türk Barışseverler Cemiyeti üyeleri hakkında soruşturma açıldığı bildirilir. Nakip Ali de "B*u kaçıncı! Memlekette okumuş, mürekkep yalamış kim varsa tevkif ediyorlar"* diye tepkisini dile getirir. Kahvede bunlar konuşulurken, gazetenin sahibi Faik, yeni Amerikan arabası ile gelir. Kahvedekilerin arabayı övmesi ve "*bu adam nereden bulmuş bu kadar parayı*" demesi üzerine Nakip Ali, bunun, Faik ile Niyazi'nin babası Şakir'in savaştan önce pamuk alıp harp başladıktan sonra dört katı fiyata satmaları ile gerçekleştiğini söyler. Gazete sahibi hakkında konuşulanları tahmin ederek konuyu değiştirebilmek için Nakip Ali'nin yanına gelir ve Kore savaşı görüntüleri ile orada şehit düşen Türk askerleri için hükümetin Süleymaniye camiinde okutacağı mevlidin görüntülerinin kendisine geleceğini, sinemasında oynatması için Nakip Ali'ye verebileceğini söyler. Nakip Ali sert tavrından vazgeçmez "*hiç*

verme göstermem" dediğinde, gazete sahibi "*ne demek göstermem, vatanına karşı vazifen*" diyerek üsteler. Bunun üzerine Nakip Ali çok sinirlenir ve onun gibi bir üçkâğıtçıdan, karaborsacıdan vatan vazifesini öğrenmeye ihtiyacı olmadığını, kendisinin de bütün Antep gibi Gazi olduğunu ifade ederek İstiklal Madalyası'nı çıkarır. Gazete sahibini hırpalayarak "*Ne yaptı sana Çinliler, ne işi var Türk askerinin Kore'de, ben senin hesabının ne olduğunu bilmez miyim*" diye bağırarak kahveden kovalar. Bu sahnede Demokrat Parti döneminde spekülatif ve meşru olmayan yollarla zenginleşen kesime gönderme yapılmakta ve Marshall Planı ile yurda gelen tarımda kullanılmaya başlanılan makinelerin etkisiyle ekimi güney bölgelerimizde giderek artan vurgunculuğa ve pamuk tüccarlığına dikkat çekilmektedir.

Nakip Ali'nin sinemasında gösterilmek üzere Demokrat Parti'nin siyasi söylemine uygun biçimde Hac Yolu filmi gelir. Filmin tanıtımı yapılırken, seyredeceklerin yarı hacı olacakları iddiası ile reklâmı yapılır. Seyirciler sinemaya örtülü, takkeli gelmiştir. Gösterimden önce herkese gülsuyu dağıtılır. Tüm bu düzenlemeyi Ümit ve sinemanın gişecisi yapar. Bu sahnede Nakip Ali yüzünde bir gülümsemeyle olanları izler.

Filmin sonlarına doğru Niyazi aşık olduğu, uğruna intiharı bile denediği ancak karşılık bulamadığı Gülümser'i, o dönemin sosyal yaşamının refah ve lüks tüketim göstergeleri olan *Frijidare* buzdolabı, *Hoover* süpürge, *Sahibinin Sesi* gramofon, ayrı ev ve bir de son model *Amerikan otomobil* vaadi ile ikna eder[26]. Evlenirler.

Filmde başkarakterlerden olan Ümit, Gülümser'i Niyazi'ye kaptırır. Ümit'i teselli edebilmek için Nakip Ali çok gençken Sacide ile yaşadığı aşkı anlatarak teselli etmeye çalışır. Kendisi fotoğrafçıyken, Sacide artist olma hayali kuran genç bir kızdır. Ancak Sacide İstiklal Savaşı ardından, Antep'in işgalinde çarpışmak için Anadolu'ya giden Nakip Ali'yi beklememiş, bir tiyatro kumpanyasına katılmıştır. Bir gün Antep'e yurdun her yerinde oyunlar sergileyen Şadi Rıza kumpanyası, Shakespeare'den uyarlanan "Arap'ın İntikamı" piyesini oynamak üzere gelir. Başaktris, Sacide' dir. Sacide oyunun oynanacağı salonu (Nakip Sineması) görmek için otobüsten indiğinde, Nakip de sinemanın önüne çıkmıştır. Birbirlerini görür ve hatırlarlar. Ancak artık her şey için çok geçtir.

Bir gün, Nakip Ali film almaya Adana'ya gidecekken annesinin haberi olduğu yalanını söyleyen Ümit de ona katılır. Adana yolunda otomobil ka-

---

26 …girişimcilerin Amerikan firmalarının ticari mümessilliklerini almasıyla, buzdolabından otomobile kadar Amerikan malları serbestçe ülkeye girmeye başladı. Halk Amerikan malları kullanmayı bir ayrıcalık sayıyordu. Buzdolabı olanlar salona hatta misafir odasına koyuyor, Amerikan filmlerini izliyorlardı. Truman doktriniyle hemen hemen aynı zamanda başlayan Marshall Yardımları bu değişim sürecini daha da hızlandırmıştır. (Kısaca) 1950'ler Türkiye'de siyasal, ekonomik ve toplumsal anlamda Amerikan tarzını benimseyenlerin yükselişine sahne olmuştur (Oran, 2002: 537).

zası geçirirler. Nakip Ali'nin durumunun ağır olduğunu öğrenen Ümit, çok üzülerek hastaneden koşarak kaçar. İşte filmin en başından itibaren farklı anlarda görüler koşma sahnesi anlatının bu kısmında açıklanır. Ümit koşarak sinemaya gelir, değişik filmlerden kesip birleştirdiği kendi filmini takar ve oynatır. Perdedeki tüm film kahramanlarına Nakip Amca'sını kurtarmaları için yalvarır, onlardan yardım diler. Çünkü Nakip Ali gibi Ümit de "*sinemanın bir mucize*" olduğuna inanır. Mucize gerçekleşir, Nakip Ali iyileşir.

Sonuç

Bu çalışmada, Marshall Planı'nı ve uygulandığı dönem olan Demokrat Parti iktidarına tarihsel ve toplumsal bir perspektiften bakılarak bu dönemin Türk sinemasına nasıl yansıdığı ve nasıl temsil edildiği ile ilgili sorulara farklı dönemlere ait filmler üzerinden yanıt aranmıştır. Film analizleri sırasında özellikle Demokrat Parti iktidarı ve Marshall Planı ile ilgili olarak önemli görülen noktalar üzerinde durulmuş, gerektiğinde dipnotlar verilerek konu ile ilgili ayrıntılar okuyucunun dikkatine sunulmuştur.

Bu analizler ışığında Marshall Planı'nın, Türkiye'nin ticaret sermayesi ile birikim sürecinden sanayi sermayesi ile birikim sürecine geçişinin koşullarını hazırlayan yapısı göz önünde bulundurularak ülkede yeni yeni ortaya çıkan sermayenin el değişimi süreci ve bu sürecin aktörlerinin (2007: 287-298), çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin hepsinde az ya da çok görüldüğü tespit edilmiştir. "*Otobüs Yolcuları*"nda **müteahhit Mahmut** "*Suçlular Aramızda*" da **Armatör Halis**, "*Artık Düşman Değiliz*" de **tüccar** ve **partili Zafer Gazanfer** "*Şellale*"de **müteahhit Bekir** ve "Sinema Bir Mucizedir" de **gazete sahibi ve tüccar Faik Muhittinoğlu** ve **tüccar Şakir** (Niyazi'nin babası) dolayımıyla temsil edildiği tespit edilmiştir. Bu karakterlerin mesleklerine bakıldığında (müteahhit, armatör ve pamuk tüccarı) gerçekten de o dönemde kanuni olmayan yollardan haksız kazanç sağlayanları temsil edecek biçimde sıkça kullanılan bir tabirle "türedi zenginler"inden oldukları görülmüştür. Ülkede toplumsal sınıfların yapısını da etkileyen siyasal ve ekonomik dönüşümlerin ortaya çıkardığı aktörlerin kısaca değişen sermaye gücünün örnek filmlerde oldukça güçlü bir şekilde temsil edildiği söylenebilir.

Yine bu çalışmanın ana ekseni çerçevesinde ABD malları ve ürünlerinin Türkiye'ye girişine ilişkin verilerin bulunup bulunmadığı sorusunun yanıtı örnek filmlerde aranmış ve özellikle son dönemde çekilen ve bu çalışmada ikinci grup filmler olarak anılan kısımda incelenen "*Şellale"* ve "*Sinema Bir Mucizedir*" filmlerinde bulunmuştur. Bu filmlerde, özellikle süttozu ve pamuk direkt olarak anılan ürünler olarak karşımıza çıkarken dolaylı olarak da ABD'den gelen yardımlardan sözedilmektedir. Ancak burada asıl dikkat edilmesi gereken filmlerde ABD mallarının yer alıp almamasının yanı sıra o dönem filmlerinde görülen genel bir değişimdir. Bu değişim, özellikle genç Türkiye Cumhuriyet'in modernleşme projesinde muasır medeniyet seviyesinin ölçüsü olarak görülen Fransa, İngiltere, İsviçre gibi Avrupa ülkeleri yeri-

ne ABD'nin konulması ile başlamıştır. Marshall Planı uygulaması sonrasında yakınlaşan ABD Türkiye ilişkileri ve Amerika kaynaklı malların ülkeye girişinin hızlanması ile bir hayat tarzı ihracı olarak da anılabilecek olan Amerikan tarzı yaşam görülmeye başlanmıştır. Kısaca bu dönemde çekilen bir çok filmde, Amerikan tarzı yaşamın göstergeleri yer almaya başlamıştır[27].

Tören'in (2007: 287-298) belirttiği gibi "Modernleşme okulu/gelişme iktisadı alt disiplini içerisinden üretilen çalışmaların vardığı sonuç, kalkınmayı tek başına kendi olanakları ile sağlayamayacak toplumların dışarıdan aktarılacak sermaye ile kalkınmasının sağlanması" düşüncesidir. Bu düşünce, özünde "müdahale" olarak nitelenebilecek kavramın "yardım" olarak adlandırılması ve böylece II. Dünya Savaşı sonrasında kapitalist sistemin kendini yeniden üretmesi için gerekli olan ideolojik söylemin yaratılmasına yol açmıştır. Bu noktadan hareket ederek örnek filmlerde Marshall Planı'nın nasıl adlandırıldığı ve filmlerde seçilen adlandırma aracılığı ile kapitalist sistemin kendini yeniden üretmesini sağlayan ideolojik söyleme katkıda bulunulup bulunulmadığı incelenmiş ve filmlerin geneline yayılabilecek bir durum saptanmıştır. Marshall Planı'nın kamuoyunda yer alan yaygın kanıyı tekrarlar ve destekler biçimde, örnek filmlerde, "Yardım", "Amerikan Yardımı", "Marshall Yardımı" ya da "Az Gelişmiş Ülkelere Yardım Programı" gibi ifadelerle anıldığı görülmüştür. Bunun da sinemanın, Tören'in (2007) vurguladığı gibi Marshall Planı aracılığıyla kapitalist pazar sistemi ve ABD'nin başka coğrafyalarda kendi varlığını olumlu anlamda kurmak ve sürdürmek isteğine mükemmel bir ideolojik zemin oluşturduğu açıkça ortaya çıkmış ve doğrulanmıştır.

Çalışmada Marshall Planı'nın tasarlanması ve uygulanmasında var olan anti-komünist söylemin ve Demokrat Parti'ye yönelik eleştirel bir bakışın örnek filmlerde yer alıp almadığı incelenmiş ve bunun birinci gruptaki filmlerde bir eleştirel tavır içermekle birlikte belirtilen unsurların çok açık olarak verilmediği, ikinci grup filmlerde ise hem Demokrat Parti iktidarına hem de Plan'a yönelik olarak çok açık biçimde sunulan olumsuz bir bakış olduğu ortaya çıkmıştır. İlk grupta yer alan (1960 sonrasında) filmleri çeken yönetmenlerin "toplumcu gerçekçilik" akımının görüşlerini benimsemiş olmalarının etkisi, *Suçlular Aramızda* ve *Otobüs Yolcuları*'nda farklı bir biçimde görülmüştür. Bu filmlerin hemen tümünde görülen ortak bakış, sistematik olmayan bir Amerikan karşıtı söylem ve DP yıllarında gelişen haksız kazanç yollarına yönelik bir eleştiridir. Bu yazının örnekleminde yer almasa da değinilmeden geçilmemesi gereken önemli bir nokta, Türk sinemasında işçi sınıfı ve grev hakkı üzerine yapılmış olan *Gecelerin Ötesi* ya da *Karanlıkta Uyananlar* gibi filmlerde göreli olarak daha toplumcu bir söylemin hakim olduğudur. Ancak, filmlerde hem anti komünist söylemi, hem de Amerikan karşıtı söylemi görebilmek için bir elli yıl kadar beklemek ve *Şelale* ile *Sinema Bir*

27 Türk sinemasında Amerikan tarzı yaşam ile ilgili olarak yazarın bir makalesi Derya Tellan'ın "Reklamcılık: Bakmak ve Görmek" isimli basım aşamasında olan derleme çalışmasında yer almaktadır.

Mucizedir'i izlemek gerekmiştir.

Marshall Planı ve yanı sıra Demokrat Parti iktidarının farklı toplumsal sınıflar tarafından farklı şekillerde algılandığı da yapılan inceleme ve karşılaştırma sonunda ortaya çıkmıştır. İlk grup filmler olarak nitelenen filmlerde, sosyo ekonomik olarak üst sınıfta yer alan ve "varsıl" kesimden olan karakterler tarafından Marshall Planı ve Demokrat Parti iktidarına yönelik olumlu bir bakış açısı görülmüştür. Bu filmlerde daha alt sınıflara ait olarak konumlanan karakterler direkt olarak Marshall Planı veya Demokrat Parti iktidarına yönelik değil de dönemin haksız kazanç yolları ile zenginleşen karakterlerine yönelik tavırlar içindedirler. İkinci dönem filmlerde ise Marshall Planı veya Demokrat Parti iktidarına yönelik eleştiriler, farklı toplumsal sınıflara aidiyet üzerinden gerçekleştirilmemiştir. Bu filmlerde hem Marshall Planı hem de DP iktidarı, dönemin egemen ideolojisini benimsememiş olan karakterler (Selim Usta, Nakip Ali, Yusuf ve öğretmen) tarafından eleştirilmektedir. Bu karakterlerin hepsinin DP karşıtı ve CHP yanlısı olarak çizilmiş olduğu da göz ardı edilmemelidir. Burada dikkat edilmesi gereken bir başka önemli nokta da ne Marshall Planı uygulaması ve DP iktidarı döneminin hemen ardından gelen ve bu nedenle birinci elden tanıklıkların, hatıraların canlı olduğu ilk grup filmlerde ne de meselelere daha nesnel olarak bakabilme olanağı sağlayabilecek bir zaman aralığından sonra (2000 sonrası) çekilmiş olan filmlerde toplumsal sınıflar üzerindeki etkisi üzerinde pek durulmadığı bulgulanmıştır.

İncelenen filmlerde Marshall Planı, Demokrat Parti iktidarı ve bu dönemde ortaya çıkan yeni zenginlerin birbirinin devamı ya da sonucu gibi görüldüğü yani geçmişte ve bugün Marshall Planı ile Demokrat Parti'ye ilişkin olarak kamuoyunda var olan algıya paralel bir durum olduğu açıkça ortaya çıkmıştır. Bu da aslında CHP iktidarı döneminde başlayan Plan'ın Demokrat Parti ile özdeşleştirildiğinin kanıtı gibidir.

Kaynakça

Eroğul, Cem (1990), *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi,* Ankara: İmge Kitabevi.

Gevgilili, Ali (1987), Y*ükseliş ve Düşüş,* İstanbul: Bağlam.

Grimal, Pierre (1997), *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma,* İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Kahraman, Hasan Bülent (2003), *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu* İstanbul: Agora.

Keyder, Çağlar (2001), *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Kongar, Emre (1999), *21. Yüzyılda Türkiye,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

www.kongar.org/aydinlanma/2004/14.04.2009/12:30.

Maktav, Hilmi (2001), "Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar", *Toplum ve Bilim*, Sayı 89, Yaz.

Onaran, Alim Şerif (1994), *Türk Sineması* (I. Cilt), Ankara: Kitle Yayınları.

Oran, Baskın (2002), *Türk Dış Politikası - Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular Belgeler Yorumlar*, Ed. B. Oran, Cilt I, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, Meral (1999), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özön, Nijat (1968), *Türk Sineması Kronolojisi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Tunçkanat, Haydar (1996), *27 Mayıs 1960 Devrimi Diktadan Demokrasiye*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Türk Dil Kurumu (1988), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tören, Tolga (2007), *Yeniden Yapılanan Dünya Ekonomisinde Marshall Planı ve Türkiye Uygulaması*, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı.

Tören, Tolga (2009), *Marshall Planı İle İlgili Görüşme.*

Yaylagül, Levent (2004), "1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları", *Sinemada Anlatı ve Türler*, Ankara: Vadi Y.

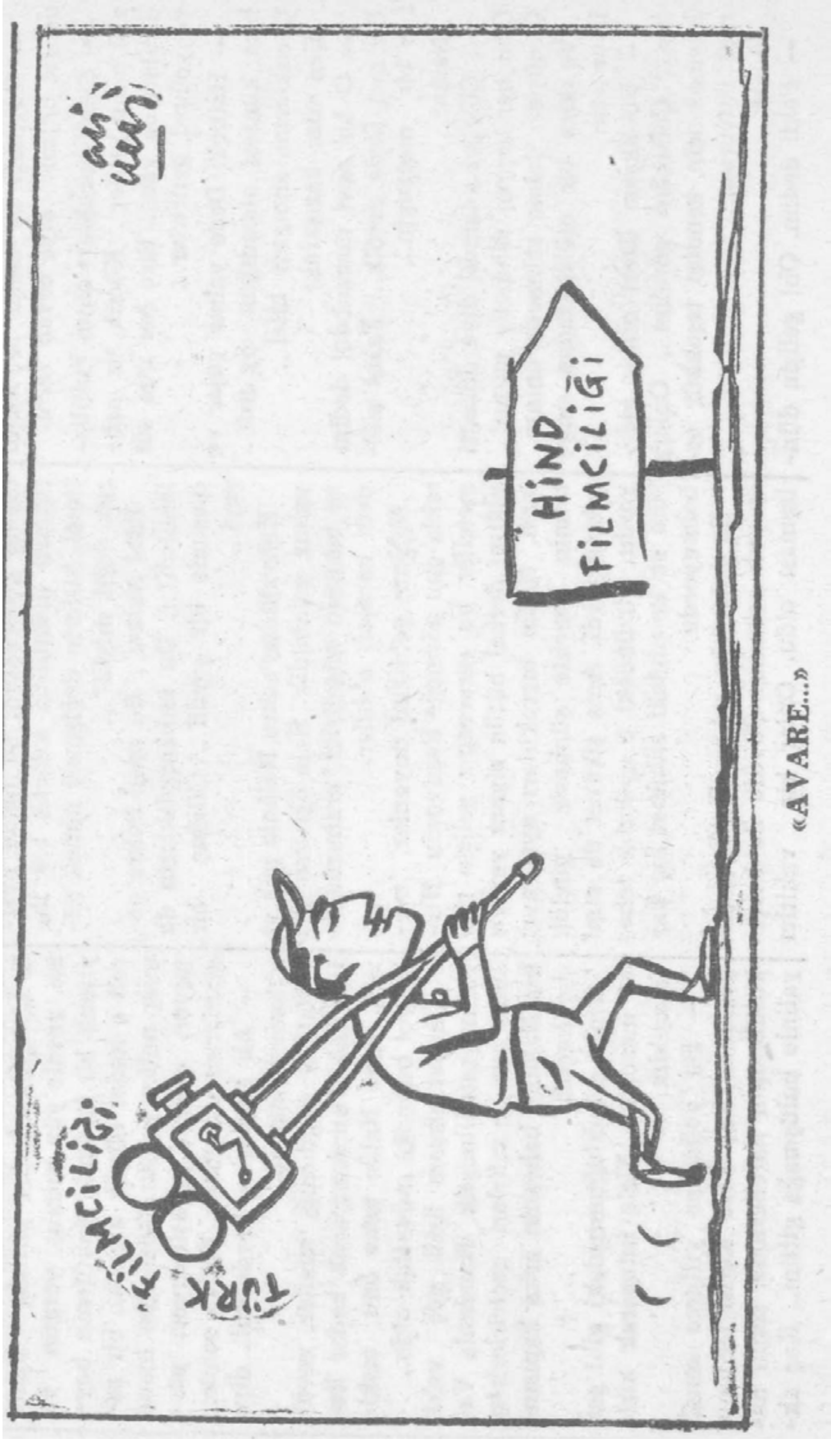
Özet: Bu çalışmada, Türkiye'de siyasal, toplumsal ve ekonomik açılardan çok önemli bir dönem olan Marshall Planı uygulaması ve Demokrat Parti iktidarının Türk sinemasındaki yerine, 1960 ve 2000 sonrasında çekilen filmler aracılığıyla bakılmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde Marshall Planı ve Demokrat Parti dönemine ilişkin genel bir bakış açısı ile kısaca giriş yapıldıktan sonra ikinci bölümde film analizlerine geçilmiştir. Film analizlerinde ilk kısım Marshall Planı uygulaması ve Demokrat Parti iktidarından hemen sonra çekilen 1960 yıllarına ait filmlerden oluşmaktadır. Bu filmler, Türk sinemasında "toplumsal gerçekçilik" olarak anılan eleştirel bir bakış açısıyla filmlerin çekildiği bir dönemde üretilmiş olması nedeniyle de ayrıca önemlidir. İkinci kısım filmler ise 2000'lerde çekilmiş olan ve Marshall Planı ile Demokrat Parti yıllarına direkt olarak eleştiriler içeren filmlerden oluşmaktadır. Çalışmanın sonunda her iki döneme ait filmler karşılaştırılarak 2000'lerde çekilen filmlerin çok yoğun ve direkt eleştirel mesajlar taşıdığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar sözcükler: Marshall Planı; Türk sineması; Demokrat Parti dönemi.

Abstract: In this paper, reflection of Marshall Plan and Demokrat Party's rule, an important era in Turkish history, will be analyzed in films made between 1960 and 2000. In the first part of the paper a general perspective of Marshall Plan and Demokrat Party era is presented. Second part of the paper consists of film analyses. In the first group of film analyses there are films that had been made in 1960s, soon after

Marshall Plan and governing of Demokrat Party. These films are important because of having a "social realist" perspective. Second group of films have produced in 2000s and have direct criticism on Marshall Plan and governing of Demokrat Party. And lastly, films from both eras are compared and it is concluded that films from latter era have direct and intense criticism.

Key words: Marshall Plan; Turkish Cinema; Demokrat Party Era.



Ali Ulvi *Cumhuriyet* 11 Haziran 1955

1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak *Düttürü Dünya*

Orhun YAKIN*

Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması* isimli çalışmasında yıllar içinde ortaya atılan "toplumsal gerçekçilik", "halk sineması" ya da "ulusal sinema" gibi kavramlardan/hareketlerden hiçbirinin biçim ve öz olarak yeni bir anlatım, yeni bir bakış açısı, sanatsal kaygı ya da yeni bir düşünsel ideoloji ortaya koymadığını ve bu girişimlerin bir moda olmaktan öteye gidemediğini, akım olamadığını söylerken, aslolanın -Amerikan sinemasının işleyişine benzer bir biçimde- genelde yönetmenlerin kişisel tavırlarının ön plana çıkışı olduğunu belirtir (2009: 11–13). Coşkun, incelemesinin sonunda özellikle 70'li yılların ortasından itibaren etkisini iyiden iyiye göstermeye başlayan bir "politik sinema"dan bahsedilebileceğini ileri sürer; bazı yönetmenlerin -Ömer Kavur, Şerif Gören, Yılmaz Güney, Erden Kıral ve Zeki Ökten- Türkiye'nin içinde bulunduğu olumsuz şartlara, baskıcı ortama karşın toplumsal ve siyasal gerçeklere eğilmeye çalıştıklarını söyler (2009: 85–6).

Türk sinema tarihinin çeşitli yönleri üzerine çok sayıda araştırma yayınlamış olan Agâh Özgüç ise yakın tarihte yayımladığı *Türlerle Türk Sineması* çalışmasında "Yılmaz Güney'in Mirasçıları" ara başlığı altında Şerif Gören ve Zeki Ökten'i gösterirken, Ökten'in Güney'in senaryolarından yola çıkarak yönettiği *Sürü* (1978) ve *Düşman*'dan (1979) sonra 80'li yılların başında ülkeyi kasıp kavuran "bankerzedeler sorununu" ele alan *Faize Hücum*'la (1982) bağımsız ve özgür bir sinemacı olduğunu gösterdiğini belirtir (2005: 20–1).

Zeki Ökten'in, Güney'in en parlak döneminde yazdığı senaryolardan ikisini büyük bir başarıyla yönetmesi sanatının değerlendirilmesi açısından yorumculara hem kolaylık hem de zorluk çıkartabilir. Güney'in senaryolarından önce çekmiş olduğu ve gişe açısından çok başarılı olan Umur Bugay senaryolarının büyük desteğini de arkasına almış Kemal Sunal güldürüleri (*Kapıcılar Kralı*, 1976 ve *Çöpçüler Kralı*, 1977) ya da bu yazının konu-

* Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü Öğretim Üyesi

sunu oluşturan ve Güney filmlerinden sonra verdiği kısa bir aranın ardından Kemal Sunal'lı *Düttürü Dünya* (1988) ve hemen öncesinde yine Kemal Sunal ile çekmiş olduğu *Yoksul* (1986) ya da Tarık Akan'lı *Pehlivan* (1984) ve *Ses* (1986) çalışmaları köklerini 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin hemen sonrasında sanat dünyasında etkisini göstermeye başlamış olan "toplumsal gerçekçilik" tarzına bir anlamda geri döndüğü şeklinde yorumlamak çok da yanlış olmayacaktır.

Bu yazıda *Düttürü Dünya* filmini Halit Refiğ'in 1971'de yayımlanan ve 15 Ekim 1965-12 Mart 1971 tarihleri arasında bir kısmı daha önce yayımlanmamış yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında ele almaya çalıştığı Türk sinemasında "toplumsal gerçekçilik" akımı (ya da yaklaşımı) çerçevesinde yorumlamaya çalışacağız. Öncelikle Refiğ'in söz konusu olguyu nasıl ele aldığını ve açıkladığını görelim:

Refiğ, 1966–67 yılları arasında Türk sinemasının bir "halk sineması" olduğu görüşünü ortaya atar ve özellikle de aydınlar kesiminden büyük bir tepkiyle karşılaşır. Tezini aydınların halkı tanımama yönündeki ısrarı - ve buna bağlı olarak Türk sinemasının Türk halkının duyuş ve heyecanlarına, iç dünyasına açılan bir pencere olduğu gerçeğini de ıskalamaları- ve toplumun isteklerine karşı yöndeki kültürel çabaların Türk toplumunun kültürel hayatında büyük bir kısırlığa yol açmış olduğu şeklinde özetlemek mümkündür. Burada sinemanın fikren gelişmesini engelleyen en önemli etkenler arasında aydınların sanayileşmiş toplumların ulaşmış olduğu düzey karşısında aşağılık duygusuna kapılmış olmaları ve kendi halklarının duyuş ve düşüncelerine karşı korkunç sayılabilecek düzeyde bir anlayışsızlık geliştirmeleri, bu da yetmezmiş gibi devletin açık ve net bir kültür siyaseti olmaması da yer almaktadır. Ama bu ümitsiz ortam 27 Mayıs sonrasında düzelmeye başlamış gibi görünür... Yeni çıkışlar ve fikirler ilgiyle karşılanmakta ve beyaz perdeye aktarılma şansı bulmaktadır. Bu iyimser hava, 1961 ortalarından itibaren kaybolma eğilimine girmişse de 1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumun sorunlarına sinemayı da içine alacak şekilde farklı bakış açılarının doğmasına yol açmış ve "toplumsal gerçekçilik" olarak anılan, toplumun yapısı ve bu yapı içinde çeşitli katmanlardan insanların birbirleriyle ilişkilerinin anlatılmaya çalışıldığı bir akım doğmuştur.

Refiğ'e göre, siyaset arenasında sürmekte olan çatışmaların sinemaya yansıdığı ilk örnek Metin Erksan'ın Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından sinemaya uyarlamış olduğu *Yılanların Öcü* (1962) filmidir. Bu film özellikle sinemaya getirmiş olduğu gerçeklik duygusuyla ayrı bir önem taşımaktadır. Bunun ardından yine Erksan'ın Necati Cumalı'nın aynı adlı öyküsünden sinemaya aktardığı *Susuz Yaz* (1964) Berlin'de birinci olur... Bu başarı Refiğ'e göre Türk sinemasının son yıllarda yoğunlaşmış olan gerçekçi çalışmalarının meydana getirmiş olduğu birikimin bir sonucudur. Aynı dönemde yine benzer yaklaşımla çekilen *Şehirdeki Yabancı*, *Acı Hayat*, *Kızgın Delikanlı*, *Yarın Bizimdir*, *Bitmeyen Yol* ve *Gurbet Kuşları* ülkenin toplumsal gerçeklerine ışık tut-

maya çalışmıştı. 1964 yılı sonlarında gösterime çıkan *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç) dönemin bu türden yapıtlarına ve yaklaşımlarına oldukça sert bir muhalefet sergileyen eleştirmenler ve sinema yazarları tarafından tam bir yaylım ateşine tutulmuş, Göreç başta olmak üzere "toplumsal gerçekçilik" akımı ve takipçileri hakkında söylenmedik olumsuz söz kalmamıştır. Basının ve aydınların olumsuz hatta düşmanca tavrına karşın *Susuz Yaz*'ın Berlin'de kazandığı başarı ve *Gurbet Kuşları*'nın hem seyirci tarafından çok tutulması hem de Hindistan'da katıldığı festivalde biletlerinin karaborsaya düşecek kadar ilgi görmesi film yapımcılarına toplumsal konulu filmlere yatırım yapmak için gerekli olan cesareti vermiştir.

1965 sonlarına doğru, siyasi ortam yeniden değişmeye başlamış ve bu durumdan kaçınılmaz bir biçimde etkilenen sinema farklı arayışlar içine girmek zorunda kalmıştı. Deyim yerindeyse, rüzgâr artık karşıdan esmekteydi ve toplumsal gerçekçilik akımı da son günlerini yaşamaya başlamıştı. *Karanlıkta Uyananlar*, *Suçlular Aramızda*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Haremde Dört Kadın* filmleri gösterime çıktıklarında, basının ilgisi tam anlamıyla zorlama ya da yasak savmak şeklinde kendini göstermiş, gişe açısından da dikkate değer bir başarı gösterememişlerdi. 1965 sonlarında yeni sinema sezonu başlamadan önce geçen bir yılın muhasebesine bakıldığında ortaya çıkan manzara Refiğ'e göre oldukça rahatsızlık vericidir: "yerli konulardan hareket eden *Üç Tekerlekli Bisiklet*, *Ahtapotun Kolları*, *Kızgın Delikanlı*, *İstanbul'un Kızları*, *Suçlular Aramızda*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Karanlıkta Uyananlar* ve *Kırık Hayatlar* gibi filmlerin hepsi ticari başarısızlıktı… Yerli bir kaynağa dayanıp da iş yapan yegâne film *Vurun Kahpeye*! idi ama o da bilinir ki Halide Edib'in daha önce Lütfü Akad tarafından filme çekilen romanıydı, yani bir tekrardı". Gişede iyi hâsılat yapan filmlere - *Fıstık Gibi Maşallah, Öksüz Kız, Fabrikanın Gülü, On Korkusuz Adam, Ekmekçi Kadın* ve *Şaka ile Karışık*- bakıldığında daha önce diğer ülkelerde iki üç kez perdeye aktarılmış filmlerden yapılan aktarmalar olduğu görülmekteydi.

Bu durumun Refiğ'e göre açıklaması şuydu: Bilindiği gibi Türk aydını bir süredir kendi özünden, kaynaklarından umudu kesmişti, işte şimdi de Türk halkı artık kendisiyle ilgilenmek istemiyor, kurtuluşu kendinde değil dışarıda arama yoluna gidiyordu. Refiğ'in vardığı sonuç şudur: "Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlıyan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu (…) *Yılanların Öcü*'nde Irazca ananın direnişi, karşı koyuşu ile başlayan hareket *Haremde Dört Kadın*'da tıbbiyeli jöntürk'ün, uğrunda mücadele ettiği insanlardan biri tarafından kalbine saplanan bıçakla sona ermişti…" Refiğ'in şikâyetçi olduğu bir diğer önemli konu da söz konusu dönemde "toplumsal gerçekçilik" akımı üzerine iki inceleme dışında hiçbir yayının yapılmamış olmasıdır.[1]

1 Bu yazılardan birisi Yücel Özturan tarafından *Artist* dergisinde "Türk Sinemasında Olgunlaşma Devresi" serisi içinde yayımlanmış, diğeri ise daha sonraları özellikle Türk sinemasının yıllar içinde geçirdiği evreleri farklı yönleri ile tanıtan çok sayıda

"Toplumsal Gerçekçilik" akımını 27 Mayıs ihtilalinden ayırmayı doğru bulmayan Refiğ, söz konusu müdahaleyi de tarihimizin başarısızlıkla sonuçlanmış batılılaşma girişimlerinden birisi olarak değerlendirmekte ve bunun nedenini de söz konusu hareketlerin 'halktan gelen itmelerle' değil yabancı menfaatler ve dış etkilerle (ki 28 Nisan günü İstanbul Üniversitesi'nde patlak veren ve ilk kıvılcım olarak değerlendirilebilecek olaylar söz konusu hareketin bir aydınlar hareketi ve yeni bir batılılaşma çabası olduğunu ortaya koymaktadır zaten) yapılması olarak göstermektedir. İşte bu noktada Refiğ, sinemadaki "toplumsal gerçekçilik" akımının da bir çeşit batılılaşma ve aydınlar hareketi olduğunu, akımın kendisinin de içinde olduğu en önemli temsilcilerinin de yazarlık ve öğretmenlik gibi mesleklerden sinemaya geçmiş olmalarının da bu belirlemeyi desteklediğini söyler. Bu akımı doğuran/harekete geçiren öğelerden birisi de 1956–60 arası eleştirme çabasıdır Refiğ'e göre. Söz konusu dönemin ana akımları olan İtalyan neo-realizmi ve Amerikan gerçekçi sineması Türk "toplumsal gerçekçilik" akımı üzerinde gözden kaçırılamayacak kadar büyük bir iz bırakmış ve etkili olmuştur.[2]

Refiğ'in bu akımın doğuşuna yönelik olarak getirdiği açıklamayı vermeden önce Türk sinema tarihine yönelik en kapsamlı araştırmalardan birini kaleme almış olan Giovanni Scognamillo'nun ellili yılların bitiminde sinemanın genel durumunu (ve 1960-1986 dönemini hazırlayan şartları) özetleyen şu satırlarına bakmakta fayda var:

> "Sinema 1949–1959 döneminde en canlı yıllarını yaşamıştır. Ancak bu dönem düzenli ve nitelik açısından gerçekten en verimli yıllar değildir. Sinemaya karşı doğru bir yaklaşım vardır; sinemacılar, teknikerler, oyuncular yetişiyor, kimi hemen unutulacak, kimi zamana dayanacak ilginç, olumlu yapıtlar çıkıyor. Çoğu zaman düzensiz olan bu genel arayışta yapımevleri kuruluyor, kimi çalışmalarını sürdürüyor, kimi birkaç denemeden sonra ortadan kayboluyor. Daha önce denenmiş ya da denenmemiş konular, eğilimler, türler değişik sonuçlarla beyazperdeye aktarılıyor. (…) Bu tür denemelerin ilginç yönü sinemacılardan değil de ya tiyatroculardan, ya da yeniliği türde arayanlardan ya da Batı etkilerini sürdürenlerden gelmeleridir. Bu

---

başvuru kitabı yayınlayarak haklı bir üne kavuşacak olan dönemin genç yazarı Giovanni Scognamillo tarafından *Sinema 65* dergisinde üç monografi şeklinde yayımlanmıştır.

2 Özellikle İtalyan neo-realizmi (yeni gerçekçiliği) yoksul ve çalışan (çalışmaya çalışan) sınıfın hikayelerini anlatan, büyük bölümü ya da tamamı gerçek ortamlarda çekilmiş, sıklıkla esas mesleği oyunculuk olmayan kişilerden oluşan ekipler ve ağırlıklı olarak II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın tekrar ayağa kalkma çabaları çerçevesinde bireylerin karşı karşıya kaldığı ekonomik ve ahlaksal sorunları anlatmıştır. Günlük yaşam birçokları için uzun bir süre iki sözcükten ibaret olmuştur: yoksulluk ve çaresizlik.

> karmaşık ve son derece ilginç dönem, aşırıya kaçmasına rağmen iyi ve kötünün, olumlu ve olumsuzun birlikte yer aldığı yapıcı bir dönem olmuştur. 1960'lardan sonra filizlenecek, olgunlaşacak ve kalıcı yapıtlarını verecek Türk sineması, "çağdaş" Türk sineması, bu ortamdan doğacaktır". (1998: 185-6)

Refiğ'e göre bir anlamda 'sanat filmleri' olarak da adlandırılabilecek -toplasanız sayıları 25-30'u geçmemektedir- "toplumsal gerçekçilik" akımının örneklerinin çekilebilmiş olması bile üzerinde durulması gereken önemli bir konudur, çünkü yurt dışında bu tür filmlerin büyük çoğunluğu ekonomik sistemin dayatması sonucu (burjuva hesabı) üretilmekte olup, seyircisi ve salonları zaten belli sınırlar içinde garanti altına alınmıştır, yani ortada sergilenen bir 'şövalyelik ruhu' filan bulunmamaktadır, dahası sosyalist ülkelerde devlet zaten hem filmlerin hem de sinema salonlarının sahibi olduğundan bu tür filmler için ortada bir kâr zarar hesabı da bulunmamaktadır. Peki, ülkemizde nasıl olmuş da bu türden filmler çekilebilmiştir? Refiğ'e göre bu filmler daha çok 'şanım yürüsün' özlemi içinde olan, namını duyurmak isteyen ve bu yolda maddi kazancı önemsemeyen bir grup *Osmanlı kalıntısı yiğit ve ağaların* gayretleri ile çekilmiştir. Batılı anlamda, batının etkisinde, ilk sol hareket olarak nitelendirilebilecek "toplumsal gerçekçilik" akımı sağcı basının kopardığı tüm yaygaraya karşın sol basının savunusu ve üst tabakada meydana gelen gürültüler sayesinde gelişmiştir ama tıpkı 27 Mayıs hareketi gibi aslında halka hiçbir zaman inememiştir. *Otobüs Yolcuları, Acı Hayat* ve *Gurbet Kuşları* dışında halk açısından popüler toplumsal gerçeklik filmi yok gibidir. Dahası, sağ basın bu filmlerle ilgilenmekten vazgeçince 'solcu geçinenler' bayrağı devralmış ve bu hareketin üst tabakada da herhangi bir desteği kalmamıştır. Sonuçta, bu işe şan salmak, namını duyurmak için girişenler sonunda aptal, bilgisiz ve beceriksiz kimseler olarak teşhir edilmek durumuna düşmüş, ayrıca sermayelerini de tüketmiş olarak soluğu daha az yiğitçe filmlerde almışlardır[3] (1971: 37-8). Refiğ'in batıya ya da batıcılığa karşı bu açık ve olumsuz tavrı sol ideoloji ve 'aydın geçinenler'in sinemaya yönelik tavrıyla birleştiren yaklaşımına her açıdan katılmak pek de kolay olmamakla birlikte dönemin koşulları ve verilmeye çalışılan mücadele çerçevesinde anlaşılabilir bir tepki olarak yorumlamak mümkündür. Sonuçta, Refiğ ve benzer görüşleri paylaşan diğer yönetmenler, filmleri aracılığı ile topluma bir ayna tutmak, kendi içinden eleştiri getirmek ve ülkenin kendi değerlerini ön plana çıkararak, dışarıya ödün vermeden iyiye, güzele giden yola bir tuğla daha döşemek

---

3 Bu yargıyı Scognomillo'da desteklemektedir: "…. 1963–65 yılları arasında sinemaya geçen ilk genç kuşağın bir kısmı, özentili bir yaklaşımla hareket ederek, içerik ve iletişim sorununu çözümlemeden biçim sorununu çözümlemeye kalktığından ya bir saman alevi gibi parlamış, ya da meslekte tutunabilmek için zorunlu olarak geleneksel kural ve şartlandırmalara uymuştur. Aynı şekilde, sinemayı değişik bir sahne gibi gören birkaç tiyatro adamı, sinema seyircisini, geniş halk topluluklarını etkileyebilmenin ne denli güç bir uğraş olduğunu bir iki denemeden sonra anlamıştır" (1998: 194–5).

istemektedirler. Bu yolda karşılarına aslında kendilerine destek vermesi gereken oluşumların engelleyici ve küçümseyen tavırları ile karşılaşmak üretenler olarak kendilerine oldukça acı vermiş olsa gerektir. Aslında Refiğ, o tarihte, gelecekten pek de umutsuz değildir. Hiçbir dış müdahale ya da devlet desteği olmaksızın halkın bünyesinden doğan sinema, 1960–65 devresinde bir aydınlar sineması olma çabasında kesin olarak başarısızlığa uğramıştır ama bunda Türk sinemacılarının kişisel yetersizliklerinden ziyade, Türkiye'nin kendine özgü tarihsel koşulları rol oynamıştır ve hem dış dünyadan hem de aydınlarından umudunu kesen sinema kaçınılmaz bir biçimde kaynağına yani halkına dönecektir. Refiğ bu dönüşün pek de kolay olmayacağının farkındadır çünkü bu yönelişi engellemeye yönelik çeşitli köstekleme gayretleri olacaktır. Ama 'Türk sinemacılarının belli bir kısmında bu bilincin uyanmış olması' bile mutluluk vericidir. Türk düşüncesi ve sanatı yeni bir yeniden doğuşun kaynaklarını kendi tarihinde ve halkında aramak zorundadır. Refiğ şu ifadeyle sözlerini noktalar: "Herhalde mutlak olan şudur ki, Türk sineması halktan gelen bir sinemadır ve de halkına dönük olmak zorundadır" (1971: 40-2).

Halit Refiğ'in yukarıda ifade ettiği arayış ve halka dönük olunması dileği aradan uzun bir süre geçtikten sonra Zeki Ökten tarafından *Düttürü Dünya* (1988) ile gerçekleştirilmek istenmiştir. *Sürü* ve *Düşman* ağırlığında olmasa da Ökten'in bu çalışmayla bir anlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ve de dolayısıyla Refiğ'in yukarıda detaylandırdığımız Türk Yeni Gerçekçiliğine oldukça yakın bir duruş sergilemiştir kanısındayız. Buna yönelik çözümlemeden önce (İtalyan) Yeni Gerçekçiliğinden kısaca söz edelim.

(İtalyan) Yeni Gerçekçiliğinin[4] belki de ilk başta söylenmesi gereken temel özelliği özünde siyasi bir mesaj içermemesidir. Hemen ardından eklenmesi gereken iki özelliği ise çekimlerin büyük bölümünün, bazen de tamamının, stüdyo dışında gerçekleştirilmesi -çoğunlukla kırsal bölgelerde ya da işçi sınıfının yoğun olarak yaşadığı semtler - ve diyalogların seslendirme yöntemiyle gerçekleştirilmesinin tercih edilmesidir. Bu sayede yönetmen sahne düzenlemesini çok daha geniş alanlara taşıma fırsatı bulmaktadır. Genellikle ana karakterler profesyonel oyuncular tarafından canlandırılsa da yardımcı oyuncular -bazen ana karakterler de- mesleği oyunculuk olmayan kişilerden oluşmaktaydı. Bu yaklaşımın nedeni mümkün olduğunca tecrübeli/profesyo-

4 Bu akımın adına yönelik ilginç bulduğumuz bir ayrıntıyı burada aktarmak istiyoruz. Dönemin en önemli senaryo yazarı *Suso Cecchi d'Amico* –kendisi *Bisiklet Hırsızları*'nı, Visconti ve Antonioni için birçok senaryo yazmıştır- kendisiyle yapılan bir söyleşide "şu neo-realizm dedikleri şey" tarzında bir ifade kullanır ve söyleşiyi yapan kişi nedenini sorduğunda "her şey olup bittikten sonra dünyanın bir başka yerinde başka biri bu yapılanlara "neo-realizm" demeyi uygun buldu ve konu hakkında bir sürü kitap yazıldı bugüne kadar. Ama sonuçta film yapmak isteyen küçük bir grup arkadaşın sokağa çıkmalarından ibaretti bütün hadise. Bugünkü kadar dergi ve gazete olsaydı elimizin altında büyük ihtimalle birçoğumuz gazeteci ya da muhabir olurduk. Ama film çekmek hesaplı bir işti ve bizim tek derdimiz o dönem yaşadıklarımızı, deneyimlerimizi aktarabileceğimiz bir ortam bulmaktı.

nel oyuncu kullanmayarak filmdeki gerçeklik duygusunun arttırmaktı. Alaylı oyuncuların kamera önünde zaman zaman kasılmalarının çekilen sahneye farklı bir sahicilik ve inanırlılık getirdiği düşünülmekteydi. Çekimlerden önce noktasına virgülüne varıncaya kadar hazırlanmış senaryolara ihtiyaç duyulmamakta, organik bir biçimde, çekim aşamasında kendiliğinden oluşan durumları hikâyenin içine almaya sıcak bakılmaktaydı. Kimi zaman akıp giden hayattan parçalar hikâyenin içine yedirilir, ufak ayrıntılar büyük anlatımın destekleyicileri haline getirilirdi. Görüntülerin belgesele yakın -ama tam anlamıyla belgesel gibi gözükmeyecek bir mesafe bırakarak- özellikler taşıması arzu edilir, karakterlerin ifadelerinin sokakta kullanılan gerçek ifadelerle aynı ya da yakın olması sağlanırdı. Işıklandırma ve kamera kullanımında belli bir stilin yansımasının bulunmaması hedeflenirdi. Bu akımın bir anlamda vaftiz babası sayılabilecek Cesare Zavattini'nin belirttiği gibi "neo-realist, gerçeği anlatmak, görmek ve yorumlamak anlamında önüne geçemediği bir arzu duymaktadır. Böylece var olan, yaşamakta olan herkese bir anlamda somut bir mesaj göndermekte, onların önünde saygı duruşunda bulunmaktadır" (Ratner, 2008). Akım, temelde İtalya'daki hayatı -deyim yerindeyse- içine hiçbir tatlandırıcı katmaksızın sunma amacını gütmekteydi. Bu yaklaşımıyla önce Avrupa sinemasını, ardından da dünya sinemasını oldukça güçlü ve kalıcı bir biçimde etkilemiştir. Ama tıpkı *Düttürü Dünya*'da olduğu gibi, İtalyan sinema seyircisi, birkaç istisna dışında, çoğu borçla ya da kredi çekilerek kotarılmış olan bu filmlere çok az ilgi göstermiş, ülkelerinin fazlasıyla olduğu gibi, çok parlak ışıklar altında gösterilmesinden mutsuz olmuşlardır.[5] Hatta bu konu 1949'da çıkarılan ve *Andreotti Kanunu* olarak da anılan bir kanunun kapsamına da alınmıştır. Bu kanun "İtalya'nın yüksek çıkarlarına uygun yapımlar" için yapımcılara oldukça uygun koşullarda maddi destek sunmaktaydı, tabii çekimden önce "gerekli tavsiyeleri duymak için" senaryonun bir kopyasıyla ilgili devlet dairesine uğramak koşulu ile (Wagstaff, 2007: 11–17). *Düttürü Dünya*'ya geçmeden son bir not düşelim: Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*[6] (1949) sonu itibarı ile o tarihte ülkeyi, Refiğ'in dönemi anlatırken vurguladığı gibi, ortadan ikiye bölmüştür. Film, seyircisine açık, anlaşılır, kabul edilebilir bir son ve de çözüm sunmadığından "sağcılar ve muhafazakârlar"

5 Akımın öncülerinden Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçiliğin sinemada öykü anlatma zorunluluğunu ortadan kaldırdığını ifade ettikten sonra insanların günlük gerçek karşısındaki ilk ve üstünkörü tepkisinin can sıkıntısı olduğunu söyler ve şöyle devam eder: "gerçek o kadar zengindir ki, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu, sanatçının görevi de, bir takım değiştirmelere başvurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisi ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani *katıksız gerçek* üzerine düşünmeye yöneltmekti" (Coşkun, 2009: 195, vurgu benim).

6 Esin Coşkun *Dünya Sinemasında Akımlar* isimli çalışmasında Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (1944) filmi Yeni Gerçekçi Akımın anahtar filmi olarak genel kabul gördüğünü ama bazı sinema tarihçilerinin Visconti'nin *Tutku*'sunu (1942) başlangıç noktası olarak aldıklarını belirtir. *Bisiklet Hırsızları* ise akımın amaçlarını ve estetiğini tanımlayan en iyi film olarak kabul edilmektedir (2009: 181, 184-5).

tarafından toplumun hatalarını (ama sevaplarını değil) fazlasıyla ortaya çıkardığı için, "solcular ve de aydınlar" tarafından da doğru düzgün bir analiz ve sosyal değişim önerisi sunmadığı için yaylım ateşine tutulmuştur. Bu durumla *Düttürü Dünya*'nın -Kemal Sunal gibi çok popüler bir yıldız başrolünde olmasına rağmen- son derece kısıtlı bir gişe hâsılatı elde etmesi arasında bir paralellik kurulabileceği düşüncesindeyiz.

Düttürü Dünya: Bir Neo-Realist Ankara ve Pavyon Denemesi

1980'ler Türkiye'sinde, Türk sinemasında belirginleşen eğilimleri vermek *Düttürü Dünya*'nın nerede durduğu -ya da dur(a)madığını- anlamak açısından gerekli olabilir. Yağmur Nazik, bazı örnekleri de sağlayarak, aşağıdaki noktalara işaret ediyor:

Kadın Filmleri (*Ah Güzel İstanbul* 1981, Ömer Kavur; *Dul Bir Kadın* 1985, Atıf Yılmaz; *On Kadın* 1987, Şerif Gören), arabesk ve göç filmleri (*Alişan* 1982, Şerif Gören; *Bir Avuç Cennet* 1985, Muammer Özer; *Fidan* 1984, Erdoğan Tokatlı), Yeşilçam'a bakış ve yaratı sorunları (*Hayallerim, Aşkım ve Sen*, 1987, Atıf Yılmaz; *Melodram*, 1988, İrfan Tözüm; *Su da Yanar*, 1986, Ali Özgentürk), bireyi inceleyen filmler (*Anayurt Oteli*, 1986, Ömer Kavur) toplumsal güldürüler (*Banker Bilo*, 1981, Ertem Eğilmez; *Çıplak Vatandaş*, 1985, Başar Sabuncu; *Namuslu,* 1985, Ertem Eğilmez) ve 12 Eylül filmleri (*Sen Türkülerini Söyle*, 1986, Şerif Gören; *Prenses*, 1986, Sinan Çetin). Bu sınıflandırmaya *Düttürü Dünya*'nın dahil edilip edilemeyeceği sorusunun yanıtı pek de kolay verilemeyebilir. Aşağıdaki analiz, filmden kareleri de kullanarak, bu yanıta ulaşmayı hedeflemektedir.

Zeki Ökten, hem kendisinin hem başkalarının yaptığı işe duyduğu saygı nedeniyle filmleri hakkında konuşmaktan ve röportaj vermekten kaçınan -aslında birçok şey hakkında fazla konuşmayan- bir insan. Ali Karadoğan'ın inatla izini sürmesi (peşini bırakmaması demek belki daha uygun) sonucu 2007'de İstanbul'da gerçekleştirdiği ve de aynı yıl yayımladığı *Yoksul: Zeki Ökten* derlemesinin içinde yer alan yaklaşık 25 sayfalık bir röportaj onun sinema görüşünü, filmlerinde yansıttığı gerçekçiliğinin kökenlerini biraz olsun anlamak için elimizdeki tek kaynak niteliğinde.

Karadoğan sunuş yazısında, hem *Kapıcılar Kralı* ve *Yoksul*'da hem de *Düttürü Dünya'*da belirli yaşam alanlarına ilişkin birer deney alanının seyirciye sunulduğunu belirtir ve *Düttürü Dünya*'da ana karakter klarnetçi Düt Düt Mehmet'in çalıştığı pavyonun da kentin "karanlık yüzünü" simgelediğini ekler. Bu ifadeyi başlangıç noktamız olarak alabiliriz. Film daha sonra Ankara'nın Ulus semtinde[7] olduğunu göreceğimiz adı belirsiz bir pavyonun[8] içinde fonda çalan göbek havası eşliğinde siyah beyaz karolarla kaplı pistte göbek atmakta olan (erkek) müşterilerin görüntüsüyle açılır. Ardından sahnenin bir köşesinde kendilerine ayrılmış bölmede diğer müzisyenlerle birlikte klarnetini çalmakta olan Düt Düt Mehmet'i ve yakın dostu darbukacı Rıfat'ı görürüz. Pek keyifli görünmemektedirler ama Mehmet'in sıklıkla tartıştığını göreceğimiz (as)solist Serap'a eşlik etmektedirler. Kamera acele etmeden bize pavyonun içini gösterir: masalarda bekleyen sıkıntılı konsomatrisler, servis edilen yanan meyve tabakları, Serap'ın başından aşağı boca edilen kırpılmış kâğıt dolu tabaklar. İç mekân kişileri görebileceğimiz kadar aydınlık, ama salonun arkasında masasına çağırdığı ve kendisine bol bol içki ısmarlatan konsomatristi 'götürmeye' çalışan müşterilerin çabalarını ancak seçebileceğimiz kadar da loştur. Solist şarkısını bitirdiğinde verilen aradan Mehmet ve Rıfat evlerine gitmek üzere mekândan ayrılana kadar geçen zaman diliminde birçok ayrıntıyı yeni gerçekçilik yaklaşımına uygun bir biçimde görürüz ve duyarız: pavyonun müşteri çekme açısından pek de parlak durumda olmadığını (Mehmet: "Tosun pavyonda sorun yok, ağzına kadar dolu"), Mehmet'in yakın arkadaşına bile sigarayı tane ile ve hesabını tutarak verdiğini, pavyon mutfağında ustanın Mehmet için zulasında bir şişe rakı tuttuğunu, Mehmet'in devamlı beste yapmakla uğraştığını (Usta: "Her akşam bir beste

7 Bugay, Ökten'in ve de kendisinin Ankara Sanat Tiyatrosu ile diyalogunun çok iyi olmasının filmin Ankara'da çekilmesinde önemli rol oynadığını belirtmiştir. Ayrıca, Ökten alışılagelmiş oyunculardan farklı bir kadro oluşturmak istemiştir ki bu da yeni gerçekçiliğin manifestosu ile uyum içinde olan bir tavırdır.

8 Zeki Ökten'in birçok başarılı filminin senaryolarını yaratmış olan Umur Bugay, kendisi ile yaptığım söyleşide Ankara'da 60'lı yılların sonu ile 70'lerin başında geçirmiş olduğu yaklaşık 2,5 senelik bir zaman diliminde o dönemin görülmeye/gidilmeye değer bütün bar ve pavyonlarını gördüğünü ve bunlar arasında kendisinin de uzun dönem kaldığı Ulus'ta bulunan Turist otelin alt katında bulunan Eke isimli barın daha sonra film için en uygun yer olarak aklına geldiğini ve Ökten'e de önerdiğini belirtmiştir.

Dütdüt'ün oğlu Doğan

Solist Serap'la kavga

yapıyorsun") gördükten sonra vestiyerde görevli Pehlivan lakaplı görevli ile tanışırız. Hikâyenin ortalarına doğru kendisi belki de yeni gerçekçilik çerçevesinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilmesi gereken bir sahnede de karşımıza çıkacaktır. Verilen ara bittiğinde sahneye dansözümüz çıkar. Ökten, dansöze filmin başında ve de sonunda oldukça yer vermiştir ve her iki sahnede de Düt Düt -farklı nedenlerle de olsa- (sınırlı) hünerini göstermektedir bize. Mehmet karakterini senarist Bugay kendi tecrübelerinden ve gözlemlerinden faydalanarak yaratmıştır.[9] Tam anlamı ile hayatından bezmiş, bitik ve başarısız bir adamdır Mehmet. Askerde az çok çalmasını öğrendiği klarnetinden başka hiçbir sermayesi yoktur. Daha da vahimi, kendisine "değeri bir türlü anlaşılamamış, keşfedilememiş ve şöhreti her an yakalamak üzere olan bir sanatçı" kimliğini uygun görmüş olmasıdır. Şehrin o acımasız ortamında bir garip hayal âleminde yaşamaktadır ama geçerliliğine öylesine inandığı bir hayal âlemidir ki bu, sahtekârın ve fırsatçının önde gideni, oturduğu evin sahibi, her ay kira ödemek zorunda olduğu ve evi bir müteahhide yıksın diye veren[10] ve de Mehmet bir an önce biraz para biriktirsin ve bir başka eve çıksın diye ona ilgisiz işler önererek sonunu çabuklaştıran kayınçosu bakanlıklardan birisinde odacı Osman'ın[11] bulduğu ilk iş olan Kızılay'da Konur Sokak civarında-

9 Bugay söyleşimizde bu konuya şöyle açıklık getirmiştir: "Ankara şundan dolayı… Maltepe'deki barlardan birinde ben bu adamı gördüm. O tarihlerde (1968, 69 ve 70'ler kastediliyor) Ankara'da gece kulübü çok azdı, o yüzden barlara giderdik. Orada böyle bir canından bezmiş klarnetçi gördüm. Siyah elbiseli falan… Parçaların arasında duruyor, bir şey oluyor, birden uyanıyor, uyukluyor. Aradan birkaç sene geçti. Ben bunu Zeki'ye anlattım. Şöyle kurdum: Maltepe'deki barlardan birinde çalışan bir adamın resmini gördüm ve onun dünyasını anlatmak istiyorum dedim. Bu adam canından bezmiş, çoluk çocuğu var. Bir gecekonduda oturuyor, ya kendisinin ya da sığıntı". Buradaki tarihlerin ve Bugay'ın zihninde konunun şekillenmesinin yazımızın girişinde Halit Refiğ'den yola çıkarak vermeye çalıştığımız Türk Yeni Gerçekçiliği'nin 'doğum tarihi' ile gösterdiği paralleliğe dikkat çekmek isteriz.

10 Çağlar Keyder'e göre 1980'lerin enflasyonist ortamında konut piyasası siyasi yozlaşma, kapitalist gelişme ve uluslararası finansın kesişme noktasında yer alan İstanbul'un en kârlı sektörü haline geliyordu (…) Ankara'da gelişmeleri yakından takip eden spekülatörler paralarını gecekondu bölgelerinin lüks apartmanlı semtlere dönüştürüldüğü bu canlı piyasaya akıtmıştı (Mike Davis, *Gecekondu Gezegeni*, Metis, 2007: 110).

11 Bugay odacı tipini çok önemsemektedir. Onları devlet bürokrasisinin ete kemiğe bürünmüş sembolleri olarak görmekte ve de tehlikeli bulmaktadır. Odacı Osman bir gece Mehmet'i bulmak için pavyona geldiğinde vestiyerde duran pehlivana dert yanar: "*Ben onun gibi gece yaşamıyom ki. Sekiz dedin mi bakanlığın kapısındayım. Üç protesto yedi. İşgalci durumuna düştü. Kanun benim yanımda.*" Bu ifadelerle Bugay bize Osman'ın yardım maskesi altında sadece kendi çıkarını düşünen ve bu uğurda kız kardeşini ve biri özürlü üç yeğenini bile kış vakti Ankara sokaklarına koyacak kadar bencil ve acımasız olduğunu yansıtır. Ama 'gerçek' böyle bir şeydir sonuçta, düşene vurmak gerekmektedir. Bugay bu tavrını Düt Düt'ün ağzından esprili bir şekilde iletir: "*Benim kayınbiraderim bir tanedir. Her boku bilir. Kanunları yutmuş.*

ki çakmak tamirciliğini işinden bile "ben sanatçı adamım, ne anlarım çakmak gazından hava gazından" ve "bizim meslekten birileri görecek diye ödüm kopuyor" diyerek sıyrılmaya çalışır. "[12]

Gece biter, Mehmet, Rıfat ve ekmekçide karşılaştıkları bekçi Cabbar birlikte Ulus Atatürk heykelinden yukarıya evlerine, Altındağ gecekondu mahallesi[13], doğru yürümeye başlarlar. Bir ara Mehmet onlara da yeni bestesini okur. Cabbar çok iyi satacağını söylediğinde Mehmet bir başka hayat gerçeğini devreye sokar: "Tabii satar. Bu milleti ağlatacaksın". Semtin görüntüsü bu ülkenin başkentine yakışmamaktadır ama gecekondu gerçeği de tüm çıplaklığı ve yıpratıcılığı ile karşımızdadır.[14] Mehmet evine doğru gitmektedir ama yaklaşan tehlikenin de farkındadır: "kaynım evi müteahhide verdi. Bir aya kadar yıkacaklar". Ama iki göz bir gecekondunun kirası da dönemin parası ile 100.000 T.L.'dır.

Gecekondu semtinin sakinleri arasındaki günlük ilişki hem görsel hem de sözel düzeyde gerçekçilik açısından neredeyse belgesele yaklaşan bir üslupla aktarılmıştır. Selamlaştıkları bir kadının bir süredir kayıp olan kızı için bekçi Cabbar'ın "en son Adana'da dediler. Pavyona düşmüş" ifadesine "lafı-

---

Bakanlıkta odacı. Ne demek, Angara'nın kalbi". Aslında Düt Düt haklıdır. Osman gerçekten yalayıp yutmuştur hayatı. Tam on altı yıllık odacıdır. Ama bu günlere kolay gelmemiştir: "*bu meslekte kendini hiç belli etmeycen, tahriklere gapılmaycan. Bakanlar, müsteşarlar, genel müdürler gelip giderler. Hiç birine kulak asmıycan, rengini hiç belli etmeycen*" diye özetler durumu Umur Bugay bize. Zaten Düt Düt de işlerin dışarıda bir başka şekilde yürüdüğünü anlamış gibidir. Yorgun argın evine döndüğünde kızı Mükerrem evin tek masasının başında ders çalışmaktadır: "*Çalış kızım, çalış da memur ol". "Başka iş mi yok baba?"- "Sen bakanlıklardan birinde memuriyet ne demek biliyor musun*?"

12 İleride de görüleceği gibi, Düt Düt filmde bize aslında deliliğe giden yolun başında tanıtılmaktadır. Bu yolda epey mesafe katetmiş kişilerin yansıttığı en göze batan özellikleri de "kendine bağlılık, içinde beslediği yanılsamalar aracılığıyla oluşturduğu insan tipidir ki bu insan tipi kendi kendine bağlı olduğu için hatayı doğru olarak, yalanı gerçek olarak, şiddet ve çirkinliği güzellik ve adalet olarak kabul etmektedir çünkü delilik hakikat ve dünyadan çok, insanın algılayabildiği kendi gerçeğiyle ilgilidir" (Foucault, 1992: 47).

13 Umur Bugay söyleşimizde, Ankara'da geçirdiği sürede sıklıkla Kale'ye çıktığını, buranın otantikliğinden hoşlandığını ayrıca Altındağ semtini de sevdiğini özellikle belirtmiştir.

14 Film için Ankara'nın en yoğun gecekondulaşmasının yaşandığı Altındağ semti ve Ankara Kalesi civarının seçilmesi bir noktaya kadar senarist Bugay'ın o dönemde semti sevmesi ve ziyaret etmekten keyif alması ile bağlantılı olabilir. Ama filmin çekildiği yıl aynı bölge zaten çok yoğun bir gecekondulaşma örneği olarak durmaktaydı ve daha sonra yayımlanan 2005 Birleşmiş Milletler Habitat raporuna göre dünyanın en büyük 30 mega gecekondu mahallesi arasında 500.000 nüfusla 25. sırada yer alıyordu. Aynı rapora göre 2003 yılında Türkiye'de gecekondu nüfusunun kent nüfusuna oranı % 42,6 yani yaklaşık 19 milyon civarındaydı (Mike Davis, *Gecekondu Gezegeni*, Metis, 2007: 40–44).

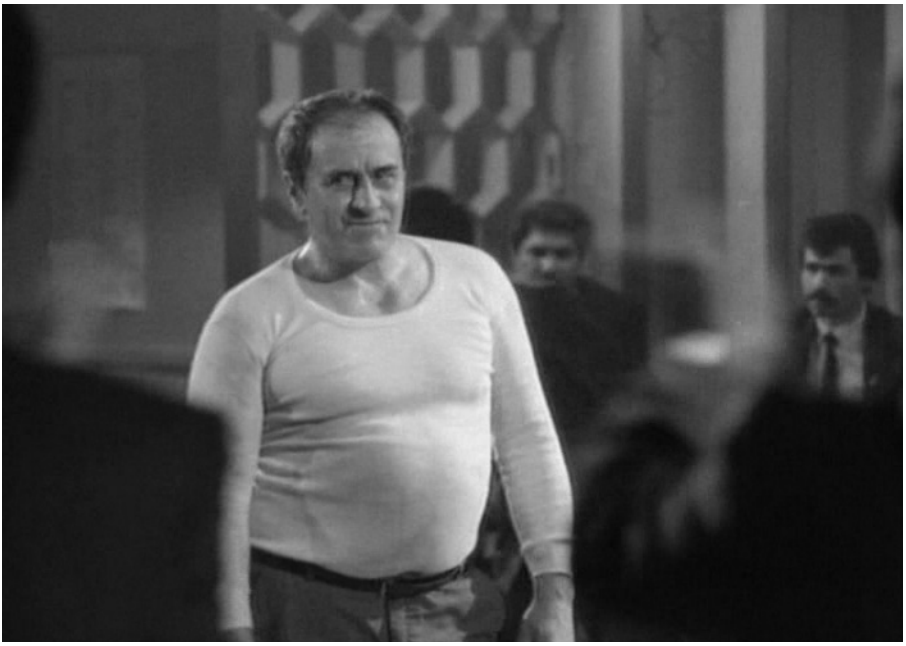
nı bil de konuş, Cabbar Efendi, biz de pavyonda çalışıyoruz" diye tepki gösterir. Düt Düt işini/mesleğini gerçekten çok ciddiye alan, kendi etiğini oluşturmuş bir bireydir ama yanlış zamanda ve yerde bulunmaktadır. Bu gerçek ortaya çıktığında ise her şey için çok geç olacaktır. Yine yolda rastlaştıkları semtin "hurda kâğıt kralı" Nazif at arabasının arkasında oturan iki çocuğuna Mehmet'in torbasından kaptığı ekmeğin bir parçasını vermesi bu semtin yaşam koşullarının ne kadar sert ve acımasız olduğunu gösterir bize. Mehmet'in evi gerçek anlamda dökülmektedir. Tam bir yoksulluk manzarası ile karşı karşıya bırakır bizi Ökten. Ev, filmdeki diğer tüm mekânlar gibi, 'gerçek'tir. Kamera o dar alanda nereye dönerse dönsün gördüğümüz hiçbir obje oraya ait olmama hissini uyandırmaz bizde. Yoksulluk adeta beyazperdeden üstümüze hücum etmektedir. Eve girdiğinde kendisini karşılayan eşi Gülsüm sürekli öksürmekte ve hemen her şeyden şikâyet etmektedir: "sabaha kadar karılarla vur patlasın çal oynasın". Mehmet de şikâyetçidir bu durumdan: "bir sabah olsun güler yüzle karşılayın adamı şu evde". Evin diğer fertleri sırayla karşımıza çıkar: kızı Mükerrem, zekâ özürlü oğlu Doğan ve en küçükleri Fatma. O daracık mekânda beş aile ferdi devasa bir sıkışıklığın içinde yaşamaya çalışmaktadırlar.[15] Semt insanı da yaşam koşullarından şikâyetçi ve bezmiş durumdadır. Bekçi Cabbar'ın karısı gündeliğe gitmektedir, bırakmak ister ama yapamaz çünkü o yapmazsa yapacak çok kişi beklemektedir sırada: "Kalk git Çankaya'ya, 6.000 liraya boklu bez yıka. Ama 7.000 liraya bile millet nazlanıyor… 6.000'e çalışacak kadın mı yok Ankara'da". Ekmeğin aslanın ağzında olduğu gerçeğini hikâyenin ortalarına doğru Düt Düt Mehmet de acı bir biçimde öğrenecektir.

Evde pavyona gitmeden önce klarnetini hazırlayan, ayaküstü prova yapan Mehmet'e küçük kızı da dansöz taklidi yaparak eşlik eder ve kamera aniden evin oturma odasından pavyona geçiş yapar. Bu bağlantıyı belki de -hikâyenin sonunu dikkate aldığımızda- ileriye yönelik bir gönderme olarak da yorumlamak mümkündür. Pavyonda zaman sanki hiç geçmemekte, adeta yerinde saymaktadır. Aytekin Çakmakçı'nın kamerası[16] hiç acele etmeden mekânın içini bize limitleri dâhilinde göstermektedir. Zaten filmin toplam süresi içinde pavyon sahnelerinin oranı göz önüne alındığında Ökten'in -bel-

15 Ersan Ocak "Yoksulun Evi" başlıklı makalesinde tipik bir gecekonduyu şöyle betimler: "genellikle sağlıksız çevre koşulları içinde yer alan kalitesiz binalardır (…) Sağlıksız bir yaşam alanı sunarlar (…) Sanki yoksulluk söz konusu olduğunda şartı da evin sağlıksız olmasıdır (…) Eşya ya yok denecek kadar azdır ya da çok fazladır (…) Oda sayısı yetersiz hane nüfusu kalabalıktır (…) Gündelik yaşam olumsuz etkilenmektedir (Ev çoğunlukla fenni inşa edilmediği için hane bireyleri bir türlü hastalıktan sıyrılamazlar", *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, ed. Nemci Erdoğan, İletişim Yay. 2007: 151–171).

16 Kameraman Aytekin Çakmakçı sinemaya Yılmaz Güney'in *Acı* filmiyle girmiş, *Kan* ve *Yılanların Öcü* filmleriyle de Antalya Film Festivali'nde En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerini almıştır. Diğer önemli işleri arasında *Muhsin Bey*, *Arabesk*, *Biri ve Diğerleri*, *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri* sayılabilir.

Artık kaçış yok



İşte bir zafer daha

ki de sonradan verdiği bir karardır- bu ortamı neredeyse Mehmet'in hikâyesi kadar öne çıkartmaya çalıştığını da algılayabiliriz. Ökten bunu yaparken kamerayı hemen her zaman etrafına bakınmakta olan orta boylu bir insanın göz seviyesinde tutmayı tercih etmiştir. Bu öyle çok da dikkatli bakan bir çift göz değildir ama durduğu yerden başını her çevirdiğinde bize belki de o zamana kadar görmediğimiz duymadığımız bir şey göstermekte ya da söylemektedir. Pavyon içi sahnelerinin yeni gerçekçilik çerçevesinde insan ilişkileri bağlamında sinemamıza büyük katkısı olduğu kanısındayız.[17] Eke Pavyon bir balkon katına da sahiptir ama pehlivanın güreş sahnesinin açılış kısmı hariç (ki vinç kullanılıp kullanılmadığını da bilemiyoruz) Ökten o yüksekliği ve sağlayabileceği geniş açıyı -belki de teknik nedenlerle- tercih etmemiş, yukarıda ifade ettiğimiz yaklaşımı benimsemiştir.

Günler geçmekte, Mehmet pavyon-ev rutinine devam etmekte ve mümkün olduğu kadar kayınçosu ile yüz yüze gelmemeye çalışmaktadır. Ama kayınço Osman gece pavyona gelip son ihtarını da verir. Düt Düt'e ihtar çeken sadece o da değildir. Ek iş yorgunluğu ile geciktiğinde patron Necip Bey "bir daha olmasın" der sahneye doğru giderken. Ama en sert ihtar ya da ağız dalaşı - Bugay'ın sokak ya da günlük yaşam dilini ne kadar iyi gözlemlediğini de bize gösterircesine- Düt Düt'ün bir gece assolist Serap'ın arkasından bilerek birkaç kez yanlış nota basarak kendince eğlenmeye belki de kendi çapında kapris yapmaya çalışmasının ardından gelir.[18] Ara verildiğinde pavyonun dar koridorunda Düt Düt ve Serap karşı karşıya gelirler. Serap çok kızgındır:

"Söylerim Necip abiye, siktir eder seni… Sen o boruyu anana öttür".

"Ben sanatıma laf söyletmem".

"Sanatına sıçayım. Senin o çaldığın klarneti ben kıçımla çalarım. Nota bilmez, usul bilmez. Başımıza besteci kesildi. Hayvan… Askerde iki boru üflemiş".

Hikâyenin doruk noktası -aslında Düt Düt'ün akmakta olan hikâyesi ile ilgisi pek de yokmuş gibi görünen- filmin ortalarında karşımıza çıkar. Assolist Serap gecikmiştir, yedek sanatçı hazırlanıncaya kadar sabırsızlanmaya başlamış olan seyirciyi oyalamak gerekmektedir. Patron Necip Bey gerektiğinde bir tefle bile seyircinin gaza getirileceği gerçeğinden yola çıkarak 'Ner-

17 Umur Bugay, söyleşimizde o tarihlerde, benzeri mekânlarda çok vakit geçirdiğini, müşteri kitlesini ve özelliklerini yakından tanıma fırsatı bulduğunu ve sonuçta bu insanların büyük bir kısmının yalnızlığın pençesinde olan insanlar olduğunu belirtmiştir.

18 Foucault bu bağlamda "sanatların icad edilmesini meczup hayal güçlerine borçluyuz; ressamların, şairlerin ve müzisyenlerin kaprisi, onların deliliğini ifade etmek için kibarca yumuşatılmış bir addan başka bir şey değildir" demektedir (Foucault, 1992: 63). Düt Düt kendisini diğerlerinden öylesine farklı görmektedir ki kızının kendisine en yüce değerin emek olduğunu söylemesine "Emekçiymişim ben, emek en yüce değermiş. Ben sanatçı doğdum, sanatçı ölürüm. Sonradan sonraya emekçilik de nereden çıktı" şeklinde karşı çıkar.

min hazırlanana kadar Pehlivan çıkacak sahneye' direktifini verir. Ardından adeta bir maç öncesinde sporcusuna taktik veren bir antrenör gibi Pehlivan'a tavsiyede bulunmayı da ihmal etmez: "Göreyim seni pehlivan. Kendini kaptırıp da fazla uzatma ha. Alkış patlayınca kaldır herifi vur yere". Pehlivan anlamıştır: "Baş üstüne efendim." Bu noktadan -yani bir garsonun sahnenin ortasına Pehlivanın *rakibini* getirmesinden itibaren- *karşılaşma* bitene kadar geçen yaklaşık 5 dakika kanımızca dünya yeni gerçekçilik filmlerinden seçme sahneler antolojisinde (bulunmamakla birlikte hazırlanmasında fayda vardır) yer almayı hak ettiği kanısındayız.[19] Pehlivanın rakibinin bir sandalye olduğu gerçeği tam bir sürprizdir seyirci açısından. Pehlivan üstünde bir yün atlet, ayakkabılarını çıkartmış ve pantolonunun paçalarını sıvamış bir şekilde sahneye gelir ve sanki er meydanındaymışçasına hafiften rakibini yoklamaya ve el ense çekmeye başlar. Bu arada Dütü Düt ve yoldaşı Rıfat ortama uygun müziği arka planda ve ayakta çalmaya devam etmektedirler. Seyirci bu beklenmedik görüntüye şaşılacak kadar çabuk uyum sağlar ve coşkuyla alkışlamaya, pehlivanı desteklemeye bir taraftan da "bravo pehlivan, kurtul ondan, kafakola al, çevir hadi ulan, kaldır onu, silkele" şeklinde taktik vermeye çalışırlar. Patron arka planda memnun gözükmekte, insanların her seferinde bu numarayı yutmasını küçümsercesine başını iki yana sallayarak arkasında fedaisi salonu terk eder. Pehlivan güreşe devam etmektedir. Sonunda sandalyeyi dize getirmeyi başarırı. Soluklanmak ve terini silmek için bir an duraklar. İşte o noktada Çakmakçı'nın kamerası yakın plana geçer, pehlivanın o 'hiçliğe-yokluğa' karşı sonuçsuz savaşının yüzüne yansımasını arka planda garip, tarifi zor bir ışık huzmesinin eşliğinde yakalar. Pehlivan rakibini tuttuğu gibi kündeye alır ve ayağa kalkar. Seyirci adeta çıldırmıştır ve rakibin harcanmasını beklemektedirler. Artık zamanın geldiğine inanan Pehlivan rakibini sallar atar. Coşku büyüktür. Pehlivan son derece alçak gönüllü bir şekilde selamını verir ve sahneyi terk eder. Gösterinin hayal kısmı bitmiştir ama pavyon ve insan gerçeği halen devam etmektedir. Arka masalardan birinde bir müşteri maraza çıkartmıştır ama görevliler duruma anında müdahale ederek diğer müşterilerin rahatsız olmasını ve ilgilerinin dağılmasını önlemek için adamın ağzını da kapatarak hızla dertop edip vestiyere doğru götürürler. Anlarız ki hesaba bir itiraz söz konusudur ama buralarda kendi düşen ağlamamaktadır. Bugay büyük olasılıkla şahit olduğu bir anı bize yine dil ustalığını konuşturarak aktarır. Görevlilerden birinin adama hitap edişi tıpkı David Lynch'in *Blue Velvet* (Mavi Kadife, 1986) filminde perdeye 'yansıyan' karanlığın cisim bulmuş halidir: "*Konuşma ibne, boğarım. Masana karı çağırırken iyi miydi? (parayı zorla cüzdanından alır) Hade siktir, hade*".

---

19 Bugay, zaman içinde bu filmle ilgili olarak ne zaman konu açılsa hemen herkesin aklında kalan tek sahne olduğunu kendisine aktardıklarını belirtmiştir. Söyleşiden çıkarabildiğim kadarı ile bu sahne gerçek hayattan alınmadır ama Bugay bire bir şahit olmamıştır. Bir başkasından duymuştur ve senaryo içine - aslına bakılırsa Yeni Gerçekçilik manifestosuna oldukça uygun bir biçimde- ekleme isteği duymuş, Ökten ve Pehlivan da (Ayberk Çölok) sahnenin hakkını sonuna kadar vermişlerdir.

Yeni gerçekçilik kurallarına uygun bir biçimde Mehmet'in ayakta kalma çabalarının birer parçası olan çakmak tamirciliği ve inşaatlarda denenen amelelik sahneleri Kızılay'ın orta yerinde ve o tarihlerde hızla dolma yolunda ilerleyen Gazi Osman Paşa semtlerinde çekilen sahneler gerçek mekân kullanımları açısından oldukça etkileyicidir. Özellikle Kızılay/Konur Sokak çekimleri çok doğaldır. Her daim kalabalık olan bu noktada birçok filmde rastladığımız, ilgisizce kadraja girmeye çalışan, uzaktan donup kalmışçasına çekimi izleyen kişileri görmek mümkün değildir. Yine yakın bir nokta olan Atatürk Bulvarı üzerinde bulunan ve o tarihte Orman Bakanlığı olan bina önünde gerçekleştirilen çekimlerde, o noktanın yoğun (memur) kalabalığı içinde kayınçosunu bekleyen Kemal Sunal akıp giden kalabalıktan tek bir kişinin bile bir kez kafasını çevirip bakmasına neden olmaz. Düt Düt'ün evinin yıkımı sırasında semt halkının klarnetin oynak havasına kapılıp toplu halde göbek atmaya başlaması da olabildiğince doğal yansıtılmıştır. Oldukça kalabalık bir sahne olmasına rağmen hemen herkes gerçekten de oynamaktan keyif alıyormuş gibi gözükmektedir. Evinin yıkımı esnasında yakın plan çekimde Düt Düt'ün yüzünde beliren bilmiş ifadede bir delinin gülümseyişini, bir şeylerin tamiri imkânsız bir biçimde kırıldığını görürüz, "deliliğin acı alaycılığı bayrağı devralmış"tır (1992: 34-35). Yapacak tek bir şey kalmıştır artık. Zaten kısa bir süre önce evine geldiğinde kızına oğlu Doğan'ın nerede olduğunu sorup "sokakta baba, oynuyor" yanıtı üzerine "oynasın, oynasın. Yakında hepimiz sokakta oynayacağız" diye yanıt vermiş olan Mehmet elindeki son silahı, san-

Ulus meydanına doğru...

ki modern zamanlarda yaşayan *Fareli Köyün Kavalcısı* gibi, devreye sokar. Ama klarnet artık bir silah değil, deliliğin dışa vurumudur.[20] Film son sahnede başladığı yere, pavyona döner. Hem müşteriler hem de pavyon personeli piste çıkmıştır. Ortalarında Düt Düt ve yanında tefle kendisine eşlik eden oğlu Doğan, herkesi coşturmuştur. Bu çılgınlık hali hareketli kamera ile aktarılır bize, artık seyirci de pistin ortasındadır ve göbek atmaya başlamış, yıkım tamamlanmıştır. Yıkılan sadece Düt Düt'ün kiralık evi değil, her gün bu ve benzeri olaylar gerçekleşirken kılını bile kıpırdatmayan, "nasıl olsa ben değilim" diye düşünen toplumdur. Ama delilik bulaşıcıdır, her şey olup bittiğinde artık kendinizi ritme kaptırıp piste çıkmanız ve yığılıncaya kadar göbek atmanız kaçınılmazdır. İşte bu noktada Düt Düt ve oğlu kalabalıktan sıyrılırlar ve çalıp oynamaya devam ederek pavyonu terk ederler. Sabahın ıssızlığında Ulus meydanına doğru ilerlemeye başlarlar. Civarda tek tük insan ve taşıt vardır. Hava kirliliği etkisini sürdürmektedir ama yine de görüntü izlenebilecek kadar temizdir. Düt Düt nefes almaksızın solosuna devam etmekte, oğlu da neşe içinde tefini çalmaktadır. Meydanda Atatürk heykeli önünde Düt Düt son bir kez dizinin üstüne çöker, oğlu etrafında bir tur atar ve ikili çalmaya, hoplamaya devam ederek Sıhhiye/Kızılay yönüne doğru yürüyerek gözden kaybolurlar. Bu son sahnede kamera - belki de artık yapabileceği bir şey kalmamışçasına- sabitlenmiştir. Arada gelip geçen ve aslında görüntüyü engellediğini düşündüğümüz tek tük arabalara ve de yayalara aldırmaz yönetmen, bunları montajda çıkarmaz. Sanki bir güvenlik kamerasının kaydettiği görüntüleri seyretmekte olduğumuz hissi uyanır.

Sonuç: "Delilerin ruhu deli değildir", M. Foucault

Zeki Ökten ve Umur Bugay'ın ana meselesi insanı, Ökten'in ifadesiyle o "çok zengin malzemeyi, hâlâ çözülememiş malzemeyi" yakalamak olarak karşımıza çıkıyor *Düttürü Dünya*'da. Ökten yetişme çağında Bugay'ın ağabeyi Saim Bugay'ın kütüphanesinde keşfettiği Orhan Kemal ve Panait Istrati'de tanıdığı o sert ve acımasız dünyayı, ekmek kavgasını Dostoyevski'yi de içine katarak yansıtmaya çalışmıştır yeni gerçekçiliğin çerçevesi içinde. Ökten, yine yeni gerçekçiliğin tavrına uygun bir biçimde 'o anda neyi görüyorsa, plan çıkarmaksızın, o anda ne geliyorsa öyle anlatarak' kotarmıştır bu filmi. Pavyonun filmde ana mekân olarak oldukça önemli bir rol oynaması, yukarıda ifade edilmeye çalışılan sanatçının (ve içinde bulunmak zorunda olduğu) toplumun durumunun gösterilebilmesi açısından gereklidir. Batı sanatının ve edebiya-

20 "Yönetmenin Hüznü" yazısında Hilmi Maktav da hem *Faize Hücum* hem de *Düttürü Dünya*'nın finallerinin buruk olduğunu, traji-komik olarak da yorumlanabileceklerini ifade ederek "deliliğe vurdurmanın" veya "akli melekenin" yitirilmesinin" mizahla olan kadim beraberliğinin anlaşılabilir olduğunu ve çaresizliğe kitlenen finalleriyle deliliğin/çılgınlığın /dünyadan ele etek çekmenin tıpkı ölüm gibi bir yokluğa dönüştüğü, kahkahanın bir anda gücünü kaybettiği filmlerle karşı karşıya olduğumuzu belirtir (2007: 110-1).

tının vazgeçilmez figürlerinden/sembollerinden birisi olan, kaptansız ve hiçbir limana uğramayan bu "deliler gemisi"nin (Foucault, 1993) yolcuları nereye doğru gittiklerini bilmeyen, toplumun tanıdığı ama dışladığı insanlardır: konsomatrisler, eşcinseller, fedailer, sefih ve savurganlar. Ancak. Düt Düt onların bir adım ötesine geçer. Önce yabancılaşmış ardından sessizliğe bürünmüş (klarnetin notaları çıkarabildiği son sestir) ve toplum tarafından, Sıhhiye-Kızılay yönüne doğru sürgüne gönderilmiştir. Ne odacı Osman gibi "işini bilen", fırsat kollayanlar tarafına geçebilmiş ne de sanatıyla Pehlivan'ın hayali güreşinde olduğu kadar pavyon müşterilerini büyülemeyi başarabilmiştir. Düt Düt bir anlamda her iki dünyadan da kurtulmuştur. Özel durumundan dolayı bu sorunları zaten hiç 'yaşamamış' olan oğlu Doğan'la beraber gemiden atlamıştır. Hikâyesinin 'sonunda' artık özgüdür, geçim derdi, barınma gibi sorunlar ve sorumluluklar geride, Ulus tarafında kalmıştır.

Kaynakça

Alem-Mix, (2005) [2002] *Umur Bugay ile Röportaj*, yıl:12, sayı: 12.

Colville-Andersen, Mikael, (2009), "Interview with Suso Cecchi d'Amico", http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/suso_cecchi_damico.htm

Coşkun, Esin (2009), *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: PhoneixYayınevi.

Coşkun, Esin (2009), *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoneix Yayınevi.

Davis, Mike (2007) [2006], *Gecekondu Gezegeni* (Planet of Slums), çev. Gürol Koca, İstanbul: Metis.

Erdoğan, Necmi (ed.), (2007), *Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Foucault, Michel (1993) [1961], *Akıl ve Akıl Bozukluğu: Klasik Çağda Deliliğin Tarihi*, 1. cilt. çev; Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.

Karadoğan, Ali (der.), (2007), *Yoksul: Zeki Ökten*, Ankara: Dipnot Yayınları.

Ocak, Ersen, (2007), "Yoksulun Evi", Necmi Erdoğan (ed.), *Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ökten, Zeki (1988), *Düttürü Dünya*, İstanbul: Şeref Film/Gala, 84 dakika.

Özgüç, Ağah (2003), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ratner, Megan (2008), "Italian Neo-Realism", http://www.greencine.com/static/primers/ neorealism1.jsp

Refiğ, Halit (1971), *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabal-

cı.

Sunal, Kemal (1998), *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, Sel Yayınları, İstanbul.

Wagstuff, Christopher (2007), *Italian Neorealist Cinema:an aesthetic approach*, University of Toronto Pres.

Yakın, Orhun, *Umur Bugay ile röportaj*, 30 Ocak 2009, İstanbul: Bugay Film Ofisi, Cihangir.

Yıldız, Engin (2008), *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul.

Özet: Bu yazıda yönetmen Zeki Ökten'in *Düttürü Dünya* (1988) filmi çerçevesinde yakın dönem Türk sinemasında yeni örneklerine pek rastlanmayan ve kökleri 1960'lı yılların başına kadar uzanan Türk Toplumsal Gerçekçilik Akımının bir değerlendirilmesine gidilmiş ve filmin 'yoksulluğu' ve 'çaresizliği' anlatırken aslında çok daha derinlerde yatmakta olan evrensel delilik durumunu anlattığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Düttürü Dünya*, Zeki Ökten, Umur Bugay, Ankara, Yoksulluk, Gecekondu, Pavyon

Abstract: This article attempts to establish a contact, or rather a relation, between Turkish Neo-Realist cinema, which is almost non-existent at the moment, and it is concluded that although the movie attempts to tell about poverty and desperation among the low classes in a big city, it is actually about a condition which could be called as 'universal madness'.

Key words: *Düttürü Dünya*, Zeki Ökten, Umur Bugay, Ankara, Poverty, Slums, Night Club

Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam'dan Beyazcama

Aslı KOTAMAN*

Giriş

Hafızamızda aradığımız anılar, çoğu kez bize görsel simgeler halinde geri gelir. "Gayri iradi hatırlamanın yüzergezer şekilleri bile, büyük ölçüde birbirinden kopuk, bilmecemsi görsel imgelerdir" (Benjamin 1993: 114). Yeşilçam filmlerini televizyonda tekrar tekrar izleyerek büyümüş olan nesil ve o günün melodramatik anlatılarını bugün televizyondaki kurgusal metinlerde yakalayan kişiler, kendilerini aslında hafızalarında geriye doğru bir simgeler dizisinin içinde bulurlar. Bu anlatı kalıpları hafızalarda yer etmiştir. Tıpkı *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz 1997) filminde televizyonda sık sık Türk filmlerinin seyrediliyor olmasının masumiyete gönderme yapması gibi, bu da hafızamızda birbirinden kopuk ama belli bir zamanı çağrıştıran tüm görsel imgeleri bütünlemektedir. Böylece bir kez daha geçmişin izleri bugünkü hayatımızın içine ilişiverirler. Öyküsü, karakterleri ve seyir alışkanlığı ile kendi içlerinde bir metin akışı olan Yeşilçam filmleri kendisinden 30 yıl kadar sonra gelen yerli televizyon dizileri de aynı metin akışını paylaşmaktadırlar. Her bir filmin sanki bir ana filmin devamı niteliğinde oluşu ile yerli dizilerin Yeşilçam filmlerinin uzantısı olarak alımlanması arasında fark yoktur. Yeşilçam filmlerinden yerli dizi metinlerine akışın nedenlerinden biri de melodram anlatılarının film ve televizyon izleyicileri için bir arketip oluşturmuş olmasıdır. Aynı zamanda popüler anlatılardaki süreklilik adeta zihinde bir tür koleksiyonculuk yapmaya benzemektedir.

Çalışmada Yeşilçam filmlerinin ve yerli dizilerin ortak melodramatik imgelemi incelenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla Yeşilçam'ın altın çağı olarak ele alınan 1960-1970 yılları ile 2005 sonrası yayınlanmaya başlayan bazı popüler televizyon dizileri arasında bir karşılaştırmaya gidilmiştir. Döneme temsil edecek nitelikte oldukları düşünülen filmlerin seçiminde, aile ve ikili duygusal ilişki konusunun ana teması olmasına dikkat gösterilmiştir. Yerli dizile-

* Dr., Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Araştırma Görevlisi.

re ilişkin örneklem oluşturulurken ise, "Yeşilçam tarzı"na uygun olması açısından, farklı kanallarda yayınlanan, aile dizileri başlığı altındaki dramalar incelemeye alınmıştır.

Yeşilçam Sineması'nın Anlatılagelen Öyküleri: "Güzel Olduğunuz Kadar Küstahsınız da!"

Popüler kültürü bir direnme ve aynı zamanda da bir boyun eğme alanı olarak tanımlarsak, Yeşilçam filmlerinin popüler metinlerini iki farklı şekilde okumak mümkündür. Bu metinler, sistemin hakim yapısına sıkı sıkıya bağlı olsalar ve geleneksel olanı yeniden ve yeniden üretiyor olsalar dahi, aynı metinler modern dünyanın tekdüzeliğine karşı çıkma, modernitenin sonucu olan yabancılaşma olgusuna direnme ve de hayatın sıradanlığına fantastik öğeler katarak toplum için bir sosyalleşme ajanı olarak çalışma görevini de üstlenmekteydi.

Yeşilçam öykülerinin en belirgin özelliklerinden biri aile temasıydı. Filmlerdeki ortak özellik ise filmdeki ana karakterlerin öz anne babaları olmasa da anne-baba gibi bilip sevdikleri kişiler ya da uğruna ölebilecekleri can dostları olmasıdır. Filmlerde görünen karakterler kararlarını bu "aile" denebilecek kişilerden birine danışarak verirler. Yan karakterlerden oluşan her türlü "aile" teknik bir amaca da hizmet eder. Ana karakterlerin başından geçen hiçbir olayın izleyiciler tarafından atlanmasını istemeyen yönetmen, yan karakterleri olayların anlatılacağı birer öğe olarak kullanır.

Bireysel değil ama kolektif çabaların öykülenmesiyle oluşan bu filmler aynı zamanda toplumsal hayatımıza bir zemin oluştururlar. Yeşilçam filmlerinin sürekli bir izleyicisi, tüm dönemin tek bir anlatı gibi anlaşılabileceği aynılıkta hikayeler üreten Yeşilçam'ın içinden farklı bir konunun çıkmasını giderek daha zor hazmedecek ve bu öykülerdeki kalıplaşmış yapı izleyenler üzerinde "ne olması" ve "nasıl olması" hakkında fikir vererek düşünceleri yönlendirecektir.

Dayanışma ruhu üzerine kurulu öykülerin, insanın dünyayı, ikili ilişkilerini anlamlandırmak için kullanılan bir sembol olduğunu söylemek mümkündür. Clifford Geertz, popüler kültür alanında ortaya çıkan sembol ve işaretlerin, insanların dünyayı, kendilerini, başkalarıyla ilişkilerini anlamak için bir sembol olarak kullanılabileceğine işaret eder. Geertz'e göre, dimağımızı berrak tutabilmek için şeyler hakkında ne düşüneceğimizi bilmemiz gerekmektedir, bunun için de ritüel, efsane ve sanatın sağlayabileceği toplumsal sembolik duygu modellerine ihtiyacımız vardır (1973: 83-84).

Yeşilçam öykülerinin en önemli özelliklerinden biri de "pembe sonlar"dı. Duygulanmaya açık ve istekli olan izleyici, kendi yaşamında zaten mutsuz sonları yaşaya yaşaya yeterince bunalmıştı ve hiç olmazsa perdede olağanüstü rastlantıların getirdiği kavuşmaları, servete, çocuğa, anne ve babaya, sevgiliye tesadüfen mucizelerle ulaşmayı izlemek istiyordu. Böylece daha

önceki mezarlıklı, gözyaşlı mutsuz sonlar yerini "pembe sonlar"a bıraktı. Servi ağacıyla başlayıp servi ağacıyla biten Muhterem Nur filmlerinden sonra bu filmler milli piyangonun "ya tutarsa" ümidi gibiydi.

Dilek Tunalı, melodram kipindeki Yeşilçam Sineması'nın özelliklerini şöyle sıralar:

1. Filmlerde tek boyutlu tiplemeler vardır,

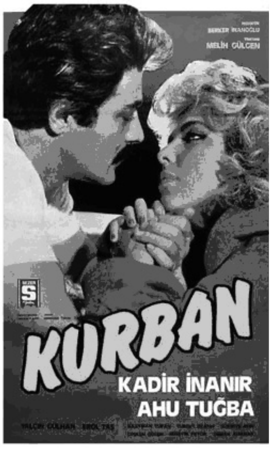
2. Öykülerde tekrarlama kabiliyetinin kolaylığı vardır,

3. Özgünlükten ziyade aynı konunun çeşitlemeleri görülür başka bir deyişle yeniden tanımlama yerine yeniden ve yeniden tekrarlama bu dönem filmlerinin belirgin özellikleri olarak dikkat çeker,

4. Sorunlara değişik yanıt ve çözümler üretme yerine, aynı sorulara aynı yanıtların verildiği yapıtların sayısız örnekleri bulunmaktadır (2006: 218-219).

Endüstrileşmek için tek şansının tutan senaryoları tekrar tekrar filme çekmek olduğuna inanan Yeşilçam Sineması'nın Türkiye'nin modernleşme sürecine rehberlik eden öyküleri kalıplaşmıştır. Zengin-fakir aşkı, gelenekselmodern karşıtlığı, köyden kente göçle sorunlar, ahlaki yükümlülükler gibi temalar, öykülerde ayrı ayrı ya da iç içe geçmiş bir biçimde tekrar tekrar işlenir.

Filmden kendisini fantazyalar içinde sarmasını bekleyenler çoğunlukla düşlerin anlatıldığı kalıplaşmış Yeşilçam öykülerine beğeni ile yaklaşırlar. Karakterlerin çevresinde gelişmesi nedeniyle Yeşilçam Sineması baştan aşağıya bir oyuncu sinemasıdır. Türk sinemasında yaratılan erkek ve kadın karakterlerin bir şablonu ve neyi temsil ettikleri aşağıdaki tabloda değerlendirilmektedir:[1]



Yeşilçam'ın melodramatik öykülerinin çok beğenilmiş olması ve dizilerde filmlere benzer anlatı kalıplarının kullanılması, seyirciye "istediğini vermek"ten başka bir amaç gütmüyordu. Ancak zaman içinde bu metinlerle ilgili en çok neyin değiştiği ve neyin hâlâ aynı kaldığını gözlemlemek kolaylaştı. Örneğin "evlilik erkeğe ceza değil mükafat olur" diyen *Tatlı Meleğim*'in Leyla'sı, kocasının başka bir kadınla sadece fotoğrafını görerek onu mahkemeye veren Gümüş (*Gümüş*) ya da Nazlı (*Yabancı Damat*)'tan çok farklıydı. Aşkın tüm aile değerleri, geleneklerin üzerinde tutulan bir değer olarak işlenmesi ise dizilerin öykülerinde yeniden anlatıldı.

1 Örneklem olarak seçilen filmler şunlardır: *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Yaralı Kalp* (Remzi Jöntürk, 1969), *Arım Balım Peteğim* (Muzaffer Arslan, 1970), *Sezercik Yavrum Benim* (Safa Önal, 1971).

Tablo 1: Türk Filmlerinde Erkek ve Kadın Tiplemelerinin Şablonu

Aldığı Role Göre	**Karakteristik Özellikler**	**Meslek Bilgileri**	**Fiziksel Özellikleri**	**Toplumsal Statüsü**
Ana Karakter (Erkek)	Cömert, yardımsever, gururlu, namuslu, iyi kalpli, ailesine düşkün, romantik, iyinin ve haklının yanında, özü sözü bir, ailesine kol kanat geren.	Mühendis, doktor, avukat, işadamı, müzisyen.	Güçlü, yakışıklı, genellikle esmer, uzun ya da uzuna yakın orta boylu, zayıf.	İyi bir baba, iyi bir koca.
Yan Karakter (Erkek)	Yardımsever, fedakar, özverili, babacan.	Emekli, çayhane sahibi, balıkçı vs. Basit ama saygı gören bir zenaat mesleğini icra eden kişiler.	Yaşlı, kısa boylu, topluca, beyaz saçlı.	İyi bir dede olmaya aday.

Ana Karakter (Kadın)	İyi kalpli, özü sözü bir –erkek gibi-, fedakar hatta cefakar, aşkı için her şeyi göze alabilecek kadar gözü kara (Türk filmlerinde evlenmeden yaşanan tek gecelik ilişkilerde kadın çoğunlukla hamile kalır. Erkek hayatına bu gerçeği bilmediği için rahatlıkla devam ederken kadın evlenmeden ilişkiye girmiş olmanın bedelini hayatı boyunca öder.).	Fakirse ev kadını, tezgahtar, öğretmen (kadının mesai saatleri dışına taşmadan kolayca yapabileceği işler) ve eğer zenginse şarkıcı.	Yüzü ve fiziği güzel, alımlı.	Anne.
Yan Karakter (Kadın)	İyi niyetli, fedakar, dayanışmaya inanan.	Ev kadını.	Ana karakterden çoğunlukla daha yaşlı, kilolu ve daha çirkin.	Bekar veya dul.
Yan karakter (Erkek)	Kötü niyetli, içkiye düşkün, kumar oynayan, sözüne güvenilmez, hayatta kendinden başka hiç kimseyi önemsemeyen, çocukları sevmeyen.	Kötü işlerden para kazanan ya da baba parası yiyen ama kati surette alın teriyle para kazanmayan.	Fiziksel bir engeli olan, rahatsız edici bıyık, saç ya da göz şekli olan.	Bekar.
Yan Karakter (Kadın)	Baştan çıkarıcı, yüzsüz, gurursuz, ısrarcı.	Kendi işini yaparak ya da babasının parasıyla zengin olmuş.	*Femme-fatale* kadın.	Bekar.

Kadın Kahraman: Yeşilçam filmlerinde kadın kahramanlar acı çeken, fedakarlıkları ile öne çıkan, sevgileri için her şeyi göze alan, namuslu ve onurlu kadınlar olarak resmedilirdi. Filmin ana kahramanı genellikle güzel bir kadın olur; eğer kadın güzel değilse bu onun filmin sonuna doğru bir fiziksel değişim sürecine gireceğini gösterirdi. Kadınlar aile değerlerine önem verir, çocuklarını her şeyin üzerinde tutar. Kadınlar "kadınlık" görev ve sorumluluklarına sıkı sıkıya bağlıdırlar hatta bu durumu sorgulamaz ve mutlulukla üstlenirler. Sezgi güçleri, özgürlük anlayışları, yeni fikirlere açık olmaları ve hayata eleştirel yaklaşmaları düşünülemez. Adeta bugün gazetelerin burç köşelerinde "aslan burcu kadını ve özellikleri" gibi tek tip olmalarının dışında sonunda istediğine ve sevdiğine kavuşup mutlu sona kolay ulaşabilirlerdi. Mutluluğun her zaman sadece bir adım ötede olması ve buna ufak birkaç engelden sonra kolaylıkla ulaşabilecek olmak kahramanı güçlü aynı zamanda da başarıya ulaşan biri olarak gösterebiliyordu. Sinema ile yakın bir bağ kuramamış bir topluma *Binbir Gece Masalları* öyküleri ile bu yeni dünyanın kapılarını açmak isteyen yapımcılar birbiri ardına *Uyuyan Güzel* ve *Pamuk Prenses* masalları anlattı. John Berger'ın kadın olmakla ilgili tespiti bu kadın kahramanlar için doğrudur. Berger'a göre kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan bir yerde doğmaktır. Bu düzen içinde erkekler davrandıkları gibi kadınlar ise göründükleri gibidir. Erkekler kadınları seyrederler, kadınlarsa seyredildiklerini seyrederler. Bu durum sadece erkeklerle kadınların ilişkilerini değil aynı zamanda kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylece kadın kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur (Berger 1988: 46-47). Kadınların kendilerini ağırdan alması ve sıkça naz-kapris yapması esasen bir avuntudan öteye gitmez. Naz ve kaprisler, kurallarını erkeğin koyduğu bir düzende sadece sözde gururunu kurtarmanın simgesidir. Bu noktaya kadar Yeşilçam öyküleri ile televizyon dizilerindeki kadın kahramanlar arasında büyük bir benzerlik görülebilir. Ancak kimi dizilerde eğer aile zengin bir aileyse o zaman bildiğimiz geleneksel değerler alaşağı edilebilir ve bu sefer dünya kurallarını erkeğin koyduğu bir dünyadan kurallarını zenginlerin koyduğu bir dünyaya doğru yol alır. Artık sorunlar daha gerçekçidir. Kolaylıkla üstesinden gelinemeyecek engeller vardır. Şüphesiz bu engellerin kolay aşılamayacak olmasının bir nedeni de dizinin formatının sinema filmininkinden farklı oluşudur. Dizi devamlılığı zorunlu kılar. Engellerin çözülmesi hemen yeni engellerin ortaya çıkarılması sorununu beraberinde getirir. Dizilerdeki kadın kahramanların birçoğu artık çalışan kadındır. Kendine güvenen ve ayakları yere sağlam basan kadın imajının çalışma hayatıyla bir tutulması da ayrıca eleştirilmesi gereken bir durumdur. Kadınlar artık daha rasyonel davranırlar ve ilişkilerinde geri adım atmayı bir zayıflık belirtisi olarak görürler. Her şeye rağmen aşkına sahip çıkma geride kalmış bunun yerini ise "mantık" almıştır. Evlilik Yeşilçam filmlerinin sonucu, televizyon dizilerinin ise başlangıcıdır. Bu filmlerin, kahramanlarının tiplemeler olarak çizilmesinin yanı sıra karakterleri tek tip olarak çizmeleri de ilginçtir.

Yerli dizilerde kişiler artık kendi ahlak anlayışlarını kendileri oluşturdukları ve sınıflandırılması Türk filmlerine göre daha zor hayatlar yaşıyorlar. Başı ve sonu belli hayatlar yerini nerede durduğu belirli olmayan hayatlara bırakıyor. Kendi davranışlarının sorumluluğunu yüklenen ve başka hayatların sorumluluğunu paylaşmak istemeyen dizi karakterleri artık özgür tüketicilerdir. Kadınlar iş yaşamında başarı kazandıkça özgür olurlar. Kendilerine olan güvenlerini sağlamak için paralı olmaları yetmez aynı zamanda da işte başarılı olmalıdırlar.

Erkek Kahraman: Erkekler gururludur. Haksızlıklara tahammülleri yoktur ve genellikle haksızlığın cezasını dövüşerek verirler. Erkekler modernliğin getirdiği sıkıntılara kalkan oluşturma görevini görürler. Yeşilçam'da erkeğin temsili de tek tiptir. Hall, temsili "Kültürün öğeleri arasında anlamın üretildiği ve değişime uğratıldığı bir süreç" olarak tanımlar (2002: 15). Bu süreç sadece dilin kullanımını değil, sembolleri ve imajları da kapsar. Yeşilçam filminde başlıkları düşündüğümüz zaman her birinin bir semboller dizisi olduğunu görürüz. Erkek kahraman, kadın kahraman, ikili ilişkiler, aile ilişkileri her zaman başı sonu belli, kalıpları çizilmiş bir zemine oturur. Toplumsal bir güvene duyulan ihtiyaç her zaman sebep ve sonuçların belli olduğu popüler Yeşilçam metinlerinde izleyici ile buluşmuştur. Filmlerin süprize yer vermeyen yapısı aynı zamanda güvenlidir.

Erkek kahramanın kötü adamı döverek onu alt edebileceğini bilmek, ekmeği taştan çıkarıp yine de ailesine bakacak olduğunu bilmek, aşkını her şeyin ötesinde tutacağını ve karısını aldatmayacağını bilmek izleyici için keyif vericidir. Bu filmler, kadın seyirciye evin dışında kalan erkeğin dışarıda nelerle yüzleştiğini gösterir. Daha doğrusu kadın erkeğin neler yaşadığı konusunda görmek ve bilmek istediklerini bu filmlerden öğrenir. Örneğin erkek çapkın olsa da bir gün sevdiği kadını bulduğunda mutlaka uslanacak veya kadını ayrılmış olsalar dahi her zaman dış dünyanın tehditlerinden koruyacaktır. Yeşilçam filmlerinde erkeğin mutlu bir ailesi yoktur. Ya da mutlu evliliği olan bir ebeveyni.

Erkek, evlenerek kendi ailesini kendisi kurar. Ebeveynler çoğunlukla tehdit unsurudur. Televizyon dizilerindeki erkek kahramanlar birçok özellikleri ile tıpatıp Yeşilçam'ın erkek kahramanlarına benzerler. Erkekler yine fedakar ve kadını koruyucu durumdadır. Kısmen de olsa kadın eve ve erkek dışarıya aittir. Kimi erkek kahramanlar sorumluluktan kaçan, özgürlüğüne düşkün bir tipleme çizerler *(Aliye* dizisi, Deniz*)* ancak bu kahramanlar seyircinin sevgisini kazanamazlar. Çoğunlukla saygı duyulan bir mesleğe sahiptirler, maddi olanakları vardır.

Farklılıklardan biri erkeklerin kadınlara karşı olan cinsel arzularını daha kolay ifade etmeleridir. Artık aşk cinsellikle kirletilemeyecek olan değildir aksine cinsellik aşkın olmazsa olmazıdır. Erkeklerin kadınlara söylediği ağdalı aşk cümleleri de artık kullanılmaz.

Tablo 2. Yeşilçam Filmlerinin ve Yerli Dizilerin Kalıplaşmış Öyküleri

Serim Bölümünde	**Düğüm Bölümünde**	**Çözüm Bölümünde**
Genç kız ve erkek tesadüfen karşılaşır ve aşık olur.	Aşk engellere takılır.	Aşk genellikle mutlu sona ulaşır. Aşkta mutlu son genellikle evliliktir.
Öykü fakir ama mutlu bir mahallede başlar. (Mahalle yine dayanışmacı ruha referans veren bir öğedir.	Kadın ve erkeği ayırmaya çalışan bir üçüncü kişi bulunur.	Üçüncü kişi ya suçunu itiraf ederek iyi tarafa geçer ya da ölür.
Çoğunlukla görünüşte kız ve erkeğin ayrı düşebileceğine dair bir imaj yoktur. Sorunlar aşılabilir sorunlar olarak görünmektedir. Zira seyirci kahramanın aşamayacağı problemlerle karşılaşmasını istemez.	Sosyo-ekonomik koşullardaki farklılık çiftlerin bir araya gelmesini engeller.	Koşullar gerçek hayatın koşullarına benzemez. Her an değişebilir. Filmin sonunda çift sosyal ve ekonomik açıdan refahtadır.
Romandan adaptasyon olan kitaplarda öncelikle öykü anlatıcısının sesi duyulur ve eş zamanlı olarak bir kitap sayfaları peşi sıra çevrilir.	Eğer sorun ekonomikse çiftlerden biri hızla zengin olur ancak artık ortada başka bir sorun vardır: “gurur”	Film başladığında çiftin parası olmasa dahi bitişte ikisi de zengin olacaktır.
Eğer genç ve güzel bir kadın veya genç ve yakışıklı bir erkek filmin başında izleyicilere tanıştırılmazsa bu filmin hikayesinin geçmişten başladığını ve ilk dakikalardan sonra kahramanların yetişkin olarak gösterileceğini simgeler.	Sorun sosyal ve kültürel farklılıklar ise –ki bu kişi çoğunlukla kadındır- kadın kendisine verilen dersler sayesinde hızla modern bir görünüme büründürülür.	Modernlik, güzellik, kültürlülük, zenginlik gibi kavramlar birer meta gibidir. Her şey kadere bağlı olmasına rağmen bu kavramlar alınıp satılabilir, kolayca el değiştirebilir ve yitirilip kazanılabilir. Bir kadın bir günde fakirken zengin, köylü iken kentli, cahil iken kültürlü olabilir. Filmlerin sonunda karakterler hakim ideolojiye ait değerlere sahip olarak kalır.
Ana karakterlerin maddi durumları ile ilgili bir sorunu yoktur sadece çevrelerinden gelen baskı, dayatma ya da mecbur kalışlar sonrasında para kazanması gerektiğini öğrenecektir.	Hikayelerdeki entrika ve ihanetlerde her zaman ortak bir tema vardır: Kader. Bu izleyene filme bir noktaya kadar müdahale edebileceğini ancak bir noktadan sonra işlerin tevekküle kaldığını gösterir.	Kader filmin başında ve sonunda belirlenirken filmin sonunda artık yerini “kısmet”e bırakır. Çiftin kaderinde beraber olmak vardır ve bu sonunda onlara kısmet olmuştur.

Filmin başında ana karakterlerden birinin "küstah" ya da "şımarık" olarak tanımlanabilecek ancak genel aile ahlaki yapısına uymayan bir davranışta bulunduğu görülürse bu karakterin yakın zamanda başına geleceklerden sonra davranış değişikliğine uğrayacağını haber verir.	Çiftin bir araya gelmesini sağlayan hastalık ya da sakatlık olabilir. Genellikle sorunlar elde olmayan sebeplerden kaynaklanır ve aslında kimi zaman gerçek hayatta çözümsüz olmalarına karşın bu öykülerde çözüme kolayca ulaşılır. Bu nedenle öykülerin masala yaklaşır bir kurgusu vardır.	Hastalıklar hızla iyileşir. Hastalık yaşayan yatalak bir anne ya da babaysa bu yan karakterlerin işlevi bittikten sonra ölüm ile aradan çekilir.
Filmin başından itibaren filmde bir iyi adam ve bir kötü adam olacağı ve iyi adamın kazanıp kötünün kaybedeceği bellidir.	Para asla gerçek bir unsur olarak kullanılmaz. Para adeta bir oyuncaktır. Sürekli el değiştirir. Bugün birindeyse yarın başkasında olur. Bir azalır, bir çoğalır lazım olduğunda hızla gelecektir. Paraya ulaşmak için türlü fırsatlar gerçekleşir.	Çift sonunda zengin ve refah içinde bir yaşama ulaşır.
Genç kızın, namusu ile konsomatrislik yapan bir annesi vardır. Ancak genç kız bu durumdan haberdar değildir. Akşam barlarda konsomatrislik yapan kadınlar gündüzleri başları bağlı dolaşırlar. Bu kadınlar her ne kadar sempatik gösterilmeye çalışılsa ve birer kurban gibi algılanması istense de bu filmin kendi örgüsü nedeniyle mümkün değildir. Önyargı, acıma duygusu filmin içinde kendiliğinden gelişir. Bir konsomatrise her zaman acıyarak veya tiksinerek bakan kişiler vardır ancak bir konsomatrisin hayatı hiçbir zaman bu yardımcı öğelerle desteklenmeden verilmez.	Kadın zor duruma düştüğünde erkekler ondan faydalanmaya çalışır ancak erkek söz gelimi pavyona gittiğinde orada namuslu kadınlarla karşılaşır. Bu kadınların bir kısmı annedir. Bu durum kadına evden çıkarsa olabilecekler hakkında ipucu verir ancak erkeğin evden çıkarsa evliliğinin ya da ilişkisinin tehlikeye girmeyeceğinin altını çizer.	Konsomatrise önyargı ile yaklaşanlar sonunda onun aslında ne kadar iyi ve namuslu bir insan olduğuna kanaat getirir. Yine de kimi zaman bu "ahlaklı ahlaksızlar" filmin sonunda ölür. Bu izleyiciyi bir vicdan muhasebesi ile karşı karşıya bıraksa da sonunda aslında topluma göre ahlaksız yönü ağır basan bir iş yapan kişinin her şekilde ortadan kaldırılması manidardır. Filmin kendisi de aslında bu kişilerin gerçekte var olmamasının daha iyi olacağına kanaat getirir.

Popüler Kültür ve Televizyon

Stuart Hall, popüler kültürün organik bütünlüğünden bahsetmenin bir anlamı olmadığını ve popüler metinlerin zıt ve değişken biçimlerden oluşan bir çelişki içinde olduğunu söyler:

> Bir kültürel biçimin anlamı onun biçimi içinde yazılı değildir ve konumu sabit değildir. Bu yılın radikal sembol ya da sloganı gelecek yılın modasında tarafsızlaşabilir, bir sonraki yılda derin bir nostaljinin nesnesi olabilir. Kültürel sembollerin anlamı bir yanıyla içine alındığı toplumsal alan tarafından yankılandığı ve eklemlediği pratiklerce verilir. Önemli olan içsel ve tarihsel olarak sabit kültürel nesneler değil, fakat kültürel iktidar ilişkilerindeki oyunun durumudur (akt. Özbek 1991: 56).

Ancak bu organik bütünsüzlük de aslında bir bütüne işaret eder. Popüler üretim formu olarak sinema, yine bir popüler kültür formu olan televizyon ile ilişki içindedir. Televizyon dramalarının sinemaya, sinemanın televizyon dramalarına olan dönüşümü aslında tüm popüler kültür alanının akış içinde olduğunu destekler. Stuart Hall'un *kültürel dönüş* kavramı, kültürün bir pratikler dizisi olduğuna vurgu yapar. Buna göre gündelik hayatın tüm pratikleri eğer benzer imgelerle yüklüyse o zaman oluşan bir kültürden bahsedebiliriz. Kültür, toplumun anlam üretimi ve anlam alışverişi ile ilgilidir (agy: 56).

Dönemin filmlerinin ve bugün televizyonda sürdüğünü gördüğümüz geleneğin en önemli özelliği belki de aşırılıkları normalleştirme eğilimidir. Türk sinemasının metinleri hem herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir alan sağlamaya çalışmakta, ancak herkese hitap etmenin yolu orta yolu bulmaya çalışmaktan dolayısıyla popüler kültürün muhalif özelliğini gerçekleştirememesinden geçmekte hem de olağan dışılıkları olağan hale getirmek kişileri sisteme ilişkin sorunların çözümünü yine sistemin içinden bulmaya çalışması gibi Löwenthal'in dediği üzere eğlencenin manüpülatif (aldatımcı) rolünü öne çıkardığı gözlenmektedir (Oktay 1993: 11).

Demokrat Parti'nin politikaları ile 1950'li yıllarda başlayan "her mahallede bir milyoner yaratma" arzusu, piyasada giderek fazlalaşmaya başlayan mallar ve bu mallara ve bu malların sağladığı hayata sahip olmayı isteyenlerin giderek artması, "küçük burjuva" olma özlemi içindeki hayatlar, kendisini popüler kültür ürünlerinde de göstermiş ve doğası gereği ideolojik olan popüler kültür ürünü manipülatif olmuştur. Popüler kültür ürünü organik ve sabit değildir. Bugünün sisteme entegre popüler metinleri yarın protestocu imgeler olarak karşımıza çıkabilirler. Popüler kültürün aslolan "muhalif olma" özelliğini yitirip "kitle kültürü"ne indirgendiği günleri yaşarken gündelik hayatın tümüyle popüler kültür denilen kitle kültürünün etkisi altındayken televizyon bu kitle kültürüne yön veren araç olarak öne çıkmayı başarmaktadır. Müzik, sinema, kitap, dergi, yemek, giyim ile ilgili popüler kültüre ait ne varsa televizyon tarafından yönlendirilmektedir.

Televizyon görüntüsünün düşük kalitesi izleyicilerin onu yorulmadan

seyretmesini sağlar ve onları kendisine bağımlı hale getirir. Bu "geniş ve çorak alan" ilgiyi sürekli kendinde tutmaya alıştırır. Bu ilgiyi canlı tutmak için her yolu dener. Televizyon tarihinin büyük bir bölümü anlatı üzerine eğilse de, çoğu zaman imaj anlatının yerini alır. Programlar ve reklamlarda imaj anlatının yerini ve üstünlüğünü elinden alır (Kellner ty: 200). Anlatının izleyiciyi zorlaması televizyonun dezavantajıdır, çünkü televizyon programları diğer programlarla ve zamanla yarışırlar. Çünkü izleyicinin televizyon programını izlemek için sadece bir gün belli bir saati vardır ve bu saati kaçırırsa program yapımcılarının tüm emeği boşa gider. Amaç bu saati izleyiciye hatırlatmak, bu saatte yayınlanan programı izleyicinin yaşam biçimi haline getirmektir. Çünkü televizyon programı yapımcıları her programın maliyetini hesap eder ve izlenmeyen bir programın maliyeti, bir gazetede okunmayan bir yazının maliyetinden daha fazladır.

Popüler filmlerin belirleyeni televizyon dizilerin belirleyeni ile aynıdır. İki türün de işlevi başarıya endeksli – çok para kazandıracak ve çok ses getirecek - estetik kaygıdan ya da biçimsel değerden uzak bir ürün ortaya koymaktır. Ortaya çıkan ürün ise etkisi yayılmaya başladığı anda politikleşir (Monaco, 2005: 37). Önümüzdeki on yıllarda bu etkileşimin artacağı ve bu durumdan iki tarafın da büyük kârlar elde edeceği açıktır. Kaynak olarak televizyondan yararlanan popüler sinema filmlerinde farklı kitle iletişim araçları ile sunulan benzer bilginin izleyici üzerinde daha etkili olacağı ve yine izleyici tarafından daha fazla ciddiye alınacağı kesindir. İnsanların büyük bir bölümü tarafından ciddiye alınmanın yolu büyük ölçüde reklamdan geçmektedir. Böyle bir etkileşim içinde hem televizyon sinemaya geçecek oyuncu ve yönetmenlere reklam olmakta hem de sinema filmi büyük reklam kampanyaları ile desteklenmektedir (Cook ve Bernink, 2005: 128). Dizilerin sinema filmleri televizyon kanalları tarafından desteklenmekte dolayısıyla hem dizinin hem de sinema filminin reklamı kanal tarafından sağlanmaktadır.

Yeşilçam ve Televizyon

Melodramın kendini Yeşilçam'dan sonra televizyon dizilerinde de tekrar etmesinin bir çok nedeni vardır. Bu nedenler şöyle sıralanabilir:

1. Yeşilçam anlatısı melodramdır. Melodram izleyicinin alışık olduğu bir anlatım kipidir. Dolayısıyla izleyen televizyon dizisini seyretmeye başladığında alışıldık bir anlatı yapısı ile karşılaşır. İzleyeni yeni bir program formu ile televizyonun karşısına çekmek yapımcı için risktir. Melodram anlatı kipindeki olay örgüsü arketipleşmiş bir olay örgüsü, karakter davranışları ve karakterin "kahraman"ın yol izleği arketipleşmiş bir yol izleğidir.

2. Yeşilçam anlatısıyla oluşan monomit yapı yerli dramalarda kendini göstermiştir.

3. Yerli dramalar popüler kültürdeki "kalıntısal olan" ile ilişkilendirilebilir. Williams (1978: 62), herhangi bir kültürde geçmişin izlerine rastla-

nabilineceğini söylemekteydi. Ancak geçmişe yönelik olan izlerin çağdaş kültürde değerlendirilmeleri oldukça farklı da olabilmektedir. Kalıntısal (residual) tanımı gereği geçmişte oluşana verilen addır. Eğer bir süreç bütünüyle geçmişin bir öğesi olarak kabul edilir ve özel bir biçimde yeniden incelenir, ve bilinçli olarak yeniden canlandırılırsa Williams bunu arkaik olarak adlandırmaktadır. Bu noktada Yeşilçam filmlerini tümüyle geçmişte oluşan ve geçmişe ait olan anlamında değerlendirmek mümkün olmayacaktır. Kalıntısal olan Yeşilçam'ın melodramatik anlatıları, geçmişte oluşmuştur ancak hâlâ bugün kültürel süreçte sadece geçmişin bir öğesi olarak değil bugünün bir öğesi olarak da varlığını sürdürmektedir. Başka bir deyişle toplumun tarihin bir döneminde ürettiği anlamlar ve değerler, belki de –anlatılar- yeniden üretilebilir, yaşanabilir, deneyimlenebilir ve uygulanabilir. Bu modern estetiğin de başlıca kurallarından biridir.

4. Yeşilçam anlatısı, tanıdık ve bildik bir anlatı olduğundan seyirci televizyon dizisiyle karşılaştığında artık edilgen değil etkindir. Bir çok seyirci hem seyreder hem seyrettiğini beğenmez. Ancak önemli olan şudur ki izleyen kendinde izlediği anlatıyı eleştirmek yetisini görür. Kendine anlatılan ve anlatmanın yolu için seçilen yeni değildir. Bu nedenle eleştirdiğinde bilmediği işe karışmış olmaz bilakis buna karışmayı kendinde hak olarak görebilir. Bu da izleyene kendini iyi hissettirir.

5. İzleyeni yeniden ekran başına çeken aslında toplumsal yapıdaki çarpıklıkların ta kendisidir. Gündelik hayatta karşılaştığı acıları dindirme yolunu bilinçli seçemeyen ve ekranda yine kendi gibi "başaramayanları" izleyerek rahatlayan izleyici aynı zamanda kendi duygularını kendinden daha rahat ifade edebilen ve belki de yapmak istediklerini ekranda kendi adına yapan birini görmekten haz duyar.

6. Yeşilçam Sineması aynı zamanda bir sosyalleşme ajanı olarak görev yapıyordu. Televizyon dizileri çoğu zaman içerik olarak olmasa da deneyim olarak sözde bir toplumsal kenetlenmenin yolunu açtı. Kadınlar beraber ağlayıp beraber gülmeyi ve kimseyi incitmeden rahatça dizi karakterlerinin dedikodusunu yapmayı sevdiler.

7. Gündelik sıkıntılardan kurtulmak için ekran karşısına geçen izleyici Yeşilçam Sineması'nı ucuz ve kolay ulaşılabilir olduğu için mahalle sinemalarında seyretti. Bugün sinema pahalı bir eğlence aracı ancak televizyonu olan ev sayısı oldukça fazla.

8. Yeşilçam'da da, bugünün televizyon dizilerinde de izleyici gündelik hayatın meta bombardımanından bunaldığından ağlayarak deşarj olmak ve ağlayışını bu sefer tamamen duygusal nedenlere bağlamak istedi. Aynı zamanda başka birinin acısına ağlayabildiğini gören izleyicinin vicdanı rahatladı, acıları paylaşabildiği için sevindi, gündelik hayatta melodramdaki kadar ağdalı zorluklara göğüs germek zorunda kalmadığı için daha da çok sevindi.

9. Propp'un masalları, Campell'in mit incelemeleri ve Todorov'un an-

latı şeması, Yeşilçam filmlerine uyarlandığında ortaya çıkan tablo aşağıdaki gibidir:

A ile B bir düzene sahip.

A bir kötülükle tanışıyor.

A'nın düzeni bozuluyor.

B'nin düzeni bozuluyor.

A ile B uzaklaşıyor.

A'nın düzenine kavuşması için bir serüven başlıyor.

A, B'nin düzeninin bozulduğundan habersiz.

B, A'ya kimliğini saklayarak geliyor.

Kötülük cezalandırılıyor.

A ile B eskisi ile aynı olmayan yeni bir düzen kuruyor.

10. Yeşilçam filmlerinde diyaloglar önem taşımaktaydı. İzleyici diyalog odaklı bir film seyretmeyi benimsedi, kendini görsel simgeleri çözmek için uğraşmaya hazır hissetmedi. Teknik olarak Yeşilçam filmleri ile kıyaslanmayacak ölçüde estetik öğeler içeren yerli dramalarda Yeşilçam filmlerinden aldığı bayrakla diyaloglara önem verdi.

11. Yeşilçam filmlerinin en belirgin özellikleri film müzikleri idi. Film müzikleri filmlerin dışında film adına bir pazar yaratmaktaydı. Zamanın popüler kültür öğelerinin neredeyse tümü bu film ve filmlerin müzikleri ile ilgiliydi. Yeşilçam'ın 1970'li yılların ortalarına kadar devam eden parlak döneminin ardından Türk filmlerinin sadece bir kısmı film müzikleri ile anıldı. Yerli dramaların ortaya çıkışının ardından dizi müzikleri aynı Yeşilçam'daki gibi filmin ne hakkında olduğu, nasıl sonlanacağı gibi ipuçları verdi ve dizilerin soundtrack albümleri satışa çıkarıldı.

12. Yeşilçam gibi televizyon dizilerine de yıldız oyuncular damgasını vurdu. Yeşilçam döneminin tahtlarından yıllarca inmeyen yıldız oyuncularının yerini, bir parlayıp bir sönen "yıldızcık" oyuncular aldı. Ancak bu "yıldız"cık oyuncular da etrafımızı saran imgeler evreninde dönem dönem büyük yer edindiler. Eco, "Sinemada ve televizyonda diziselliğin bu biçiminin anlatı yapısından ziyade oyuncunun kendi doğasından güç aldığını" söylemişti. Yazar farklı hikayeler yaratmaya çalışsa da kamuoyu yüzeysel gizlemelerin altında hep aynı hikayenin yattığını (memnuniyetle) fark etmekteydi.

Sonuç

Bir metnin daha önceki metinleri aksettirmesi olgusunu dikkate alacak olursak, sinema filmlerinden televizyon dizilerine içerik, estetik ve deneyimsel anlamda nasıl bir akış yaşandığını kavramış olabiliriz. Şu anı geçmişten ayırmanın zorlukları vardır. Geçmiş olaylar bugünü etkiler ve kimi zaman çarpıtır. Aynı zamanda şu an yaşadıklarımız geçmişe dair yaşadığımız

deneyimleri etkiler. Örneğin televizyon dizilerini seyretmek tümüyle Yeşilçam filmlerini seyretmekle aynı deneyim değildir. Ancak Proust'un madlen keki ağzına attığı anda tüm geçmişini hatırlaması bugünün deneyimini yaşamaya başlayan kişi artık geçmişe dair deneyimi biraz bozulmuş, tahrif edilmiş ancak güne uyarlanmış olarak hatırlayabilir. Başka bir deyişle bugünün deneyimleri geçmişteki bilgilerimize dayanır ve geçmişe dair görüntüler bugünün sosyal düzenini meşru kılar.

Filmlerin içselleştirilebilir ve kişiselleştirilebilir yapısı televizyon dramalarının kesin başarısının sırlarını belirlemektedir. İzleyiciler Yeşilçam filmlerinin sonlarını kısmen beğeni ve ilgileri ile kendileri belirlemekteydi. Bunda en büyük pay bölge işletmecilerinindir. O dönemde belli türde filmler sipariş verilmektedir ve filmler bu istekler doğrultusunda şekillenmektedir. Masalsı filmleri sinemada izleyen kesim için o filmlerin olduğu yıllar çocukluk ya da gençlik yıllarıdır. Bu anları keyifle hatırlayan ve silinip giden kötü anılara rağmen hâlâ canlı olan güzel anıları tekrar tekrar yaşamak ve yaşatmak isteyenler kendinden sonraki nesle ve çocuklarına bu filmleri ve bu filmlere gidiş serüvenlerini anlatmışlardır.

Yerli dramaların Yeşilçam'ın "altın yılları"ndaki melodram filmlerini hatırlatmaları da bu yüzdendir. Yeşilçam filmleri ile bugünün yerli dramaları arasında metinler üstü bir bağ, bu dramaları bugüne ait oldukları kadar geçmişe de ait kılmaktadır. Anlatı ve estetik birliğinin ötesinde bir kültürel deneyim olarak inceleyebildiğimiz yerli dramalar ile Yeşilçam filmleri arasındaki toplumsal hatırlamaya da referans vererek, geçmişin izlerini bugünkü hayatımızın içine katıverirler.

Kaynakça

Kitaplar:

Abisel, N. (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.

Bauman, Z. (2003), *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts,* USA:Blackwell Publishers

Berger, J. (1988), *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1993), *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

Cook, Pam ve Bernink, Mieke (ed.) (2005), *The Cinema Book,* UK: BFI Publishing.

Çelenk, S. (2005), *Televizyon Temsil, Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Dorsay, A. (ty), *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: Inkılap Yayınları.

Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Culture*, Londra: Hutc-

hinson Publishing.

Güçhan, G. (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması,* Ankara: İmge Kitabevi.

Gürata, Ahmet (2003), *Imitation Of Life: Cross-Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema*, Londra Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Hall, S. (2002), *Representation: Cultural Represantations and Signifying Practices*, Oxford: Sage Publications.

Kellner, Douglas (1996), "Popüler Kültür ve Post- Modern Kimliklerin İnşası", çev. Erol Mutlu, *Doğu-Batı* (Popüler Kültür Özel Sayısı), 200.

Monaco, J. (2005), *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Mutlu, Dilek Kaya (2001), "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım", Deniz Derman (ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 1, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Oktay, A. (1993), *Türkiye'de Popüler Kültür,* İstanbul: Everest Yayınları.

Özbek, Meral (2003), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunalı, Dilek (2006), *Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, İstanbul: Aşina Kitaplar.

Williams, Raymond (1978), *Marxism and Literature*, USA: Oxford University Press.

Gazeteler:

Yk. (2007), "Yoğun İstek Üzerine Kabadayı Oldu", *Hürriyet-Kelebek*, 24 Ağustos, ek.

İnternet :

Bourdieu, P. (1984), La Distinction, www.kitapgazetesi.com

Yk (2007), Araştırma Soruları ve Araştırma Yöntemi http://www2.aku.edu.tr/~gocak/Arastirmayontem/Nicel%20aras.pdf

Özet: Walter Benjamin, eşya koleksiyonculuğu yapan kişiler hakkında yazmış ve hayatından mutlu olmayan insanların eski objeleri toplayarak kendilerine alternatif bir yaşam kurduklarını ve bu yolla adeta geçmişi çağırdıklarını söylemiştir. Bu insanlar geçmişten topladıkları eşyaları bugünkü hayatlarına iliştirirler. Zihnimizde geçmişe dair bir izleği sürersek anıların bize bazen bir koku, bazen Proust'un madleni gibi bir tat ve çoğu zamansa görsel imgeler halinde gelmekte olduğunu görürüz. Bir şeyi gördüğünüzden yıllar sonra onu tekrar gördüğünüzde aslında onun zihninizde bıraktığı parçaları bütünlemektesinizdir. Yerli dramaların Yeşilçam'ın "altın yılları"ndaki melodram filmlerini hatırlatmaları da bu yüzdendir. Yeşilçam filmleri ile bugünün yer-

li dramalarının metinleri arasında bir bağ bulunmaktadır. Bu nedenle de yerli dramalar bugüne ait oldukları kadar geçmişe de aittirler. Anlatı ve estetik birliğinin ötesinde bir kültürel deneyim olarak incelediğimizde yerli dramalar ile Yeşilçam filmleri arasındaki benzerlik ilgi çekicidir.

Anahtar sözcükler: Geri çağırım, Yeşilçam filmleri, yerli dramalar.

Abstract: The title of my research comes from Walter Benjamin. Benjamin writes about people who collect objects. He claims that because they are not happy with their condition, they build themselves an alternative life by recalling the past -by collecting objects. These people carry these objects from the past and include them in their lives. If we search for a memory in our mind they come as visual recollections. When you see something and see it again, the image remains in your mind. Family centered and melodramatic tele-novelas recall the image of the social concious melodramas of the period we call Yeşilçam. There is an intertextual relation between their narrative discourses. So these serials connect to the past as well as to the present. Visual signs from the past become part of dynamic present.

Keywords: Recollection, Tele-novelas, Yesilcam period.

ABONE FORMU

Kebikeç

insan bilimleri için kaynak araştırmaları dergisi

Dergimizin yurtiçi yıllık abonelik bedeli, 2 sayı için 75,00 TL'dir. Bu formu kullanarak indirimli 60,00 TL'ye abone olabilirsiniz. Ödemeyi aşağıda belirtilen şekillerde yapabilirsiniz

KREDİ KARTI İLE ÖDEME EMRİ

Lütfen formu doldurup fakslayınız: Faks No: 0312-425 93 77

Satın aldığım kitapların bedeli olan ....TL'yi Kredi kartı hesabıma alacak kaydediniz.

Kart No: ....

Son Kullanma tarihi : ..../............ Güvenlik Numarası (CVV2):

İNTERNET

www.sanatkitabevi.com.tr adresindeki sanal mağazamızdan abonelik satın alabilirsiniz.

HAVALE ya da EFT İLE

Türkiye İş Bankası, Küçükesat Şb. Sanat Kitabevi adına : 4208 - 0697058

Garanti Bankası, Küçükesat Şb., Sanat Kitabevi adına : 732 - 6662521

“Süryanî’de haşerata müvekkel bir melek ismi. Güve dokunmasın diye eskiden bu ismi kitapların zahrına yazarlardı…” Lûgat-ı Cûdî; İbrahim Cûdî

“Zehirli mi’de-nüvis (maydanoz), kurbağa otu, kağıt arasına konursa güve yemez...”
Türkçeden Türkçeye Lûgat; Veled Çelebi İzbudak

Yüzyıllar boyunca kitapları börtü böcekten korudu Kebîkeç, 15 yıldır da yayın hayatında...

SATIN ALMAK İSTEDİĞİNİZ SAYILARI İŞARETLEYİNİZ

Her sayı 37,50 TL’dir. Ancak kısa bir süreliğine bu formu kullanarak her bir sayıyı 25,00 TL’den temin edebilirsiniz.

- ☐ Sayı: 1 Dosya: Üretim Tarzı Tartışmalar; Ek: Hep Bu Topraktan, İnceleme-Bibliyografya
- ☐ Sayı: 2 Dosya: Basın-Yayın Tarihi; Ek: Türkiye Basın-Yayın Tarihi Bibliyografyası
- ☐ Sayı: 3 Dosya: Halkevleri; Ek: Çorumlu, İnceleme-Bibliyografya
- ☐ Sayı: 4 Dosya: İzmir; Ek: Dersim (Tunceli) Bibliyografyası
- ☐ Sayı: 5 Dosya: Türkiye’de İşçi Hareketleri; Ek: Türkiye’de İşçi Sınıfının Tarihi
- ☐ Sayı: 6 Dosya: Tarihi Türk Dillerinin Sözlükleri; Ek: Türkiye Türkçesinin Tarihi Sözlükleri
- ☐ Sayı: 7-8 Dosya: Günümüz Türk Dillerinin Sözlükleri; Ek: Gustav Meyer, Turkische Studien
- ☐ Sayı: 9 Dosya: Ankara; Ek: Ankara İli Halk Kültürü Bibliyografyası
- ☐ Sayı: 10 Dosya: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e; Ek: Avram Galanti / Vatandas Türkçe Konuş
- ☐ Sayı: 11 Dosya: Demiryolları
- ☐ Sayı: 12 Dosya: Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp
- ☐ Sayı: 13 Dosya: Cinsellik
- ☐ Sayı: 14 Dosyasız Yazılar
- ☐ Sayı: 15 Dosya: Eskişehir
- ☐ Sayı: 16 Dosya: Meçhul Şahıslar Ansiklopedisi
- ☐ Sayı: 17 Dosya: Anadolu’nun Nabatat ve Hayvanatı
- ☐ Sayı: 18 Dosya: Anadolu’nun Nebatat ve Hayvanatı II
- ☐ Sayı: 19 Dosya: Bir Ömre Bedel Çocukluğumuz
- ☐ Sayı: 20 Dosya: Dünya’nın Merkezi Mahallemiz
- ☐ Sayı: 21 Dosya: Çukurova
- ☐ Sayı: 22 Dosyasız Yazılar
- ☐ Sayı: 23 Dosya: Tarım Tarihi
- ☐ Sayı: 24 Dosya: Tarım Tarihi II
- ☐ Sayı: 25 Dosya: Hollanda - Türkiye
- ☐ Sayı: 26 Dosya: II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki
- ☐ Sayı: 27 Dosya: Sinema ve Tarih
- ☐ Sayı: 28 Dosya: Sinema ve Tarih II